DISCIPLINES ARTISTIQUES : NOTIONS PARTAGEES
Formation Continue
2014

Céleste Boursier-Mougenot

Exposition Monographique
Les Abattoirs

Ce document de travail a été constitué
en vue de divers stages de Formation continue
s'adressant à des professeurs du second degré.

La démarche artistique de Céleste Boursier-Mougenot autorise
la réactualisation d'une culture commune,
le repérage de contenus enseignables dans différents champs artistiques
et la conception de dispositifs pédagogiques inter- (voire trans-) disciplinaires.

Les domaines représentés étaient :
l'Education musicale,
les Arts Appliqués
et les Arts plastiques.

Le dossier a été abondé au fil des rencontres avec les collègues.
Qu'ils soient ici remerciés pour leur active participation
et les pistes pédagogiques qu'ils ont élaborées.

Evelyne Goupy & Valérie Boubekeur,
Formatrices

sommaire

perturbations 1
présentation de l'exposition 1
le titre 2
les œuvres 3
questions transversales 14
extraits d'articles de presse 15
à la croisée des regards : ouverture musicale (par Valérie Boubekeur) 19
perturbation de l'écoute : écouter autrement 19
perturbations du sonore : l'émergence du son 20
l'art sonore : art perturbant 21
écouter ? Comment ? 23
regards croisés avec la chorégraphie 29
approche pluridisciplinaire 31
perception – phénoménologie 31
éducation musicale 32
inter-catégories 33
arts plastiques 34
design 35
chorégraphie 37
poésie 38
sciences 39
poétique de l'œuvre ouverte, Umberto Eco 40
visite avec les classes 42
mots-clés pour une approche pédagogique 43
rendez-vous incontournables 45
éléments biographiques 46
bibliographie 47

perturbations

31 janvier – 4 mai 2014

Présentée du 31 janvier au 4 mai 2014, l'exposition "perturbations" de Céleste Boursier-Mougenot est la première exposition monographique lui étant consacrée dans un musée européen. Elle présente simultanément six œuvres (dont deux projets inédits) dans les espaces monumentaux des Abattoirs. Ces dispositifs poétiques conjuguent le son et le mouvement à partir de situations (ou d'objets) les plus divers dont l'artiste parvient à extraire un potentiel musical. Pour autant, le regard ne manque jamais d'y être requis.

Errance (*offroad*, 2013) au gré du déplacement de trois pianos "préparés", percussions climatiques liées à la détection de rayonnements cosmiques (*averses*, 2013), chants de l'éther captés à l'aide d'un ballon-sonde (*scanner*, 2006) ou distorsions cauchemardesques d'un signal télévisuel (*zombiedrones*, 2008), les propositions de l'artiste oscillent entre l'écoute du monde, sa transcription instrumentale et sa perturbation. Dans un environnement contemporain qui tend vers l'immatérialité, les flux d'informations et de données, le travail de Céleste Boursier-Mougenot s'achemine vers la révélation physique et perceptible de phénomènes qui sont parfois inaccessibles à notre perception.

À partir du milieu des années 1990, Céleste Boursier-Mougenot, alors musicien pour le théâtre, envisage l'espace de la galerie et du musée comme lieu singulier de ses compositions. Déplaçant la question de la performance musicale et de l'interprétation par le musicien vers l'instrument lui-même, il développe, depuis, des travaux sculpturaux et spatiaux dans lesquels les détournements agissent aussi bien sur les techniques employées que sur le traitement des informations. Performance sans performer, les œuvres de l'artiste jouent sur l'illusion du direct, du spontané – voire de l'aléatoire. Elles creusent des chausse-trappes sonores et visuelles, à travers filtrations et manipulations qui ne découlent, pourtant, nullement du hasard.

Brassant les équivalences sonores et visuelles, cette exposition démontre les principes d'une démarche originale dont les concordances et les occurrences se rejouent tout en se renouvelant à chaque présentation et au fil des productions.

Si elle s'inscrit dans une histoire expérimentale de la musique et de sa transmission sculpturale et performative, l'œuvre de Céleste Boursier-Mougenot n'en est pas moins contemporaine d'un horizon saturé de signaux, de contrôles et de transferts d'informations.

Fascinante par ses formes et ses passages entre son et espace, celle-ci dessine et interprète simultanément la partition d'un rêve - parfois inquiet.

le titre

perturbation[1]

Empr. au lat. *perturbatio, -onis* «trouble, désordre», formé sur *perturbatum* de *perturbare* «perturber».

Trouble qui affecte la vie physique, affective ou psychique d'un individu.
Modification anormale du fonctionnement d'un mécanisme, du déroulement d'un processus.

Spécialement
a) *ASTRON.* **Altération**, par rapport aux lois de Kepler, du mouvement d'un astre soumis aux forces gravitationnelles des autres astres d'un même système. *En astronomie, (...) toutes les planètes décrivent des aires égales dans un même espace de temps; mais celui qui veut prévoir avec quelque exactitude un phénomène en particulier, doit tenir compte des perturbations qu'elles reçoivent du voisinage des autres planètes* (Say, *Écon. pol.,*1832, p. 371).

b) *GÉOPHYSIQUE*
– *MÉTÉOR. Perturbation (atmosphérique).* **Rupture d'un état** d'équilibre de l'atmosphère qui se manifeste par le développement d'une dépression cyclonique. *Perturbation océanique, orageuse. Dans les perturbations cycloniques par exemple, il y a des mouvements de grande ampleur* (Maurain, *Météor.,* 1950, p. 119).
♦ *Courant, famille, train de perturbations.* Série de **dépressions** qui vont dans la même direction. *Les dépressions du front polaire circulent en* familles *ou* train de perturbations (George, 1970, *s.v. cyclone*).
– *Perturbation (ionosphérique).* **Modification** momentanée de l'ionosphère due aux rayonnements électromagnétique et corpusculaire du soleil (Muller, 1980).

c) *RADIO.* **Parasite dans la transmission d'une émission** radiophonique ou télévisée, provoqué par la défectuosité de contacts électriques ou par la modification momentanée de l'environnement. *Perturbation atmosphérique, radioélectrique. Les sans-filistes gênés par les perturbations trouveront dans l'almanach 1934 de Radio-magazine une série d'études pratiques et juridiques, les arrêtés municipaux, la jurisprudence, les montages antiparasites etc.* (*Vocab. radioph.,* [1933-52]).

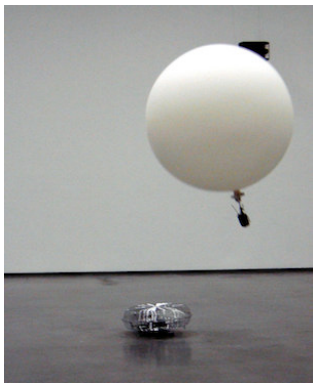
d) *PATHOL.* Modification pathologique d'un organe, d'une fonction ou d'un comportement.

Synonymes :

Trouble, désordre, bouleversement, dérangement, agitation, confusion, remue-ménage, chambardement, désorganisation, ébranlement, secousse, orage, dérèglement, chaos, tempête, renversement, détraquement, déséquilibre, désarroi, convulsion, déstabilisation, cafouillage, crise, irrégularité…

[1] Définitions issues du CNRTL, URL : http://www.cnrtl.fr/lexicographie/perturbation

les œuvres



scanner

Prototype, technique mixte, dimensions au sol 8 x 8 m, 2006
Ballon en latex gonflé à l'hélium, microphone sans fil, système de traitement et de diffusion audio multicanal, ventilateur
Dépôt au musée de Picardie
Crédit photographique : E. Goupy

Sous l'effet d'un ventilateur placé au centre de la salle d'exposition, un ballon gonflé d'hélium, qui transporte un microphone sans fil, flotte librement entre huit haut-parleurs suspendus. Réminiscence de la série *Le prisonnier*[2] ? Rappel de l'énorme ballon blanc[3] qui y éradiquait les tentatives d'évasion et étouffait les récalcitrants ? Cette sphère, farceuse, a d'ailleurs plutôt tendance à ne pas rester cantonnée dans la salle où on voudrait qu'elle demeure : elle passe régulièrement le seuil ouvert du champ magnétique dans laquelle on aurait voulu l'enclore pour aller sonder les hautes sphères du bâtiment. L'équipe de la régie est parfois sollicitée pour récupérer cet objet devenu velléitaire et autonome !…

Une fois son territoire d'affectation retrouvé, il transporte un microphone dont le déplacement entre les haut-parleurs actifs produit un feedback, une stridence. Cet effet se produit lorsqu'un émetteur amplifié (les haut-parleurs) et un récepteur (le microphone) d'un système audio sont placés à proximité l'un de l'autre. Le son émis par l'émetteur est capté par le récepteur qui le retransmet amplifié à l'émetteur. Cette boucle produit un signal auto-ondulatoire qui augmente progressivement en intensité. La mise en circuit ininterrompue du son développe un temps continu et lisse qui relie le système d'enregistrement au système de diffusion *« L'aléatoire n'entre pas en ligne de compte [...] les sons évoluent de manière délimités mais non composée »* C. Boursier-Mougenot.

> Ce phénomène est particulièrement fréquent dans tout système de sonorisation (conférence, concert, téléphone avec haut-parleur, prothèse auditive) et produit un sifflement de fréquence quelconque, pas forcément aiguë - contrairement à une idée reçue (un larsen basse fréquence existe aussi) - mais en général très désagréable (signal à la puissance maximale du système). La fréquence du son résultant dépend des fréquences de résonance des composants électriques et électroniques du système audio, de la distance séparant émetteur et récepteur, des propriétés acoustiques du lieu d'écoute et du caractère directionnel du récepteur.
>
> Dans les années 1960, les guitaristes électriques du rock (en particulier Jimi Hendrix) cherchèrent, sur scène, à exploiter ce phénomène, auparavant considéré comme nuisible, pour élargir la palette de leurs effets. Ils rapprochent alors volontairement les micros de leur guitare de l'ampli afin de lui arracher des sons stridents qu'ils tentent de moduler.

Traitement du son : améliorer, compresser, extraire le signal audio grâce à des appareils comme l'égaliseur (qui atténue certaines fréquences) : ici, le son du feedback est analysé, resynthétisé et diffusé en direct par un processeur audio qui fait varier son pitch (sa hauteur) et sa

[2] Série télévisée britannique en 17 épisodes, créée par George Markstein et Patrick McGoohan, diffusée sur les écrans français en 1968

[3] "Ballon gardien" dit *le Rôdeur* qu'un rugissement en postsynchronisation rendait « vivant » et terrifiant

texture en fonction de son amplitude (volume). Il est spatialisé par le croisement de deux dispositifs : le déplacement du ballon, plus ou moins proche ou éloigné d'un haut-parleur, et la présence de huit récepteurs qui ne restituent donc pas, simultanément, les mêmes sons.
Utilisant le principe dynamique du larsen tout en en déjouant les stridences, le système autorégulé de *scanner* est un générateur musical « *moto perpetuo* » au sein duquel s'invitent parfois la voix des visiteurs et le bruit de pales du ventilateur. Le déplacement du spectateur interfère sur le mouvement du ballon et, par voie de conséquence, sur les sons produits.

Pour mémoire, on appelle « scanner » tout appareil électronique qui analyse, par balayage, un document, une surface quelconque et qui restitue les données enregistrées sous des formes diverses.

zombiedrones

Prototype, technique mixte, dimensions variables, 2008.
Écran plasma, récepteur TNT et télécommande, dispositif de traitement vidéo et de transduction du signal vidéo en audio, canapé Chesterfield.
Crédit photographique : E. Goupy

Cette installation se présente sous la forme d'un ensemble dédié à d'inconditionnels téléspectateurs - qui, éventuellement égarés au sein du musée, se trouveraient en mal de leurs « émissions » quotidiennes favorites… Un canapé en cuir capitonné, de style Chesterfield, placé face à un écran plasma leur tend ses bras. Est mise à leur disposition une télécommande…

En lien avec son histoire familiale, cette œuvre fait écho aux moments passés chez sa grand-mère lorsque, enfant, Céleste allait regarder les programmes émis par cette « boite à images » magique, en un temps où les écrans n'avaient pas encore envahi chaque foyer. Au décès de celle-ci, il a récupéré son poste et a passé l'année de ses vingt ans à se gorger, jusqu'à l'hébétude, des programmes cathodiques.

Sur le palier, le spectateur peut ainsi s'installer confortablement, comme dans son propre salon, pour faire une halte. Cependant, la situation à laquelle ses sens vont être confrontés n'a rien à voir avec la familiarité « cosy » évoquée par ce mobilier. « *L'installation ouvre des possibilités qui interrogent le spectateur sur sa possibilité de faire un geste ou non et cette perspective le met dans une position de suractivité mentale et de perception tendue* » Céleste Boursier-Mougenot.
Le dispositif technique de *zombiedrones* encode les images, les traite en direct, pour que seuls apparaissent à l'écran leurs éléments mobiles.
Ainsi, les images sont-elles cryptées par un programme informatique qui fait disparaître tout objet fixe. Par exemple, seul le corps en déplacement d'un acteur demeure visible ; tout le reste - paysage ou décor - se fond dans le noir tandis que se teinte étrangement l'écran, comme sous l'effet d'une solarisation. L'image, ayant subi une première inversion droite/gauche, se révèle non seulement partielle mais sous un aspect spectral. Cette distorsion, à l'effet saisissant, repose sur l'altération d'un signal visuel dont le message devient inintelligible.
Le son, prégnant, qui accompagne le déroulement du « film noir » ainsi réalisé, provient, quant à lui, de la transduction sonore des images. Une « attaque[4] » est générée à chaque variation, à

[4] Au sens musical du terme

chaque changement de plan, à chaque incursion visuelle dans le cadre. Ça grésille, ça crépite, ça stridule, ça vrombit… La bande-son originale, ignorée, est remplacée par ces chocs sonores, indices révélateurs d'un changement dans l'image.

> La transduction de signal désigne un processus par lequel on convertit un type de signal ou de stimulus en un autre type : ici, elle est basée sur un principe technique qui permet d'écouter le son produit par les constituants de l'image. La sortie vidéo connectée à l'entrée d'un amplificateur audio produit un bourdonnement continu : elle génère un « drone » qui est modulé, en fonction de la quantité de luminosité, de la vitesse et de la taille des objets qui traversent le cadre
>
> Le terme de *drone music* fut utilisé dès 1958 pour décrire des musiques ethniques ou spirituelles contenant des bourdons (des sons, notes et clusters maintenus ou répétés) caractérisées par de longues plages musicales présentant peu de variations harmoniques et dont le rythme ne varie pas ou très lentement. Le *drone ethnique* existe dans de nombreuses parties du monde, comme dans le gagaku japonais, le pibroch écossais, le didgeridoo australien ou la musique hindoustanie (accompagnée quasi-invariablement par un tampoura, un instrument utilisé exclusivement comme bourdon).
>
> La Monte Young décrit son *Trio for Strings* (1958) comme « la première œuvre, dans l'histoire de la musique, complètement composée de longues tonalités maintenues et de silences ». Parmi les musiciens ou groupes ayant exploré le drone depuis les années 1960, on peut, entre autres, citer son Theater of Eternal Music, Charlemagne Palestine, Éliane Radigue, Jacques Thollot, Klaus Schulze, Tangerine Dream, Robert Fripp et Brian Eno.

Le spectateur, passée sa première réaction de stupeur, ressent un plaisir légitime à observer la vacuité des gesticulations, à identifier ces revenants (dans tous les sens du terme) médiatiques qui s'adonnent si naturellement à la « conspiration » cathodique.
En zappant, en scrutant et en reliant ces bribes disparates et lacunaires, il est conduit à actualiser son regard sur un des asservissements planétaires de notre époque.
Si le titre de l'œuvre fait étonnamment écho à celui d'un film de David Cronenberg, réalisé en 1983 (*Videodrome*[5]), le sens sous-jacent (l'inintelligibilité de ce qu'on regarde) renvoie aux multiples études scientifiques tendant à démontrer les effets néfastes de la télévision sur le fonctionnement cérébral.

extension
Prototype, technique mixte, dimensions variables, 2014.
Projection, dispositif de traitement et de diffusion audio.
Liseuse, modèle *dune de smarin,* dessinée par Stéphanie Marin
Collection de l'artiste
Crédit photographique Cédrick Eymenier

Les images apparaissant sur l'écran du téléviseur de *zombiedrones* sont simultanément diffusées dans la salle sombre adjacente. Un mur entier sert d'écran à la vidéoprojection, le visiteur peut s'étendre sur la liseuse disposée dans l'angle droit de la pièce. Sa posture n'est donc pas anodine car le siège l'invite littéralement à se relaxer…

[5] Le visionnage d'un mystérieux programme-pirate dénommé *Vidéodrome* provoque peu à peu des hallucinations et autres altérations physiques. La frontière entre réalité et univers télévisuel devient bien mince et la folie guette…

Du petit écran tant abhorré par Godard, de cette matière première du quotidien, on passe au format cinémascope… Mais cette « extension », ce double (surdimensionné), génère un trouble hautement accentué lorsque le récepteur TNT est positionné sur le canal 9, chaine musicale, qui présente exclusivement des clips dont l'aspect saccadé génère un malaise physique. La rapidité du défilement des figures, la frénésie des « sauts » conduit à mener l'enquête, à ne pas demeurer quiet. Dans cette liseuse, on ne parvient, paradoxalement, pas à « lire ». Le cerveau cherche vainement à recomposer ce qu'il perçoit. Dans l'ambiance obscure de la salle, la taille des images - qui dépasse toute échelle humaine, submerge totalement le spectateur, jusqu'à lui faire éprouver une sensation d'oppression. Ses sens sont tant stimulés par les mouvements et par les sons produits qu'il a bien du mal à pouvoir fixer son attention simultanément sur ces deux sources, étant abreuvé de signaux jusqu'à en être gavé… Le défilement des images – dépendant des effets de zapping des autres visiteurs – interdit tout repère narratif, plus aucune signification n'y est décelable. Le sens est suspendu, seule l'ambiance sonore recèle une dimension « dépressive » liée à l'étirement du son, au larsen perceptible et aux clusters.

Cette projection parcellaire plonge dans une réalité seconde, dans laquelle le cerveau est bientôt conduit à se concentrer plus particulièrement sur l'écoute…
Au traitement de *zombiedrones* (ayant initialement consisté à effectuer un transfert audio du signal vidéo, à en extraire et à en amplifier les modulations), s'adjoint, de ce côté du mur, l'activation de filtres audio qui agissent sur ces sons originels, les accordent ou les colorent, formant des nappes.

> Cette atmosphère sonore n'est pas sans rappeler celle créée par David Toop, musicien, journaliste et écrivain, né en 1949, près de Londres. Considéré comme l'un des maîtres de la musique *Ambiant*, il a réalisé de nombreux disques depuis son premier album (1975). Auteur de plusieurs compilations musicales, il a également composé la bande-son d'un spectacle en plein air pour l'exposition universelle à Lisbonne (1998) et a enregistré des cérémonies chamaniques en Amazonie.
> Il a collaboré avec des musiciens tels que Brian Eno, John Zorn, Jon Hassell, Derek Bailey, Evan Parker, Scanner, Ivor Cutler, Haruomi Hosono, Jin Hi Kim ou Bill Laswell et avec de nombreux artistes de divers horizons (l'acteur et dramaturge Steven Berkoff, le danseur Mitsutaka Ishii, le poète sonore Bob Cobbing, le plasticien John Latham, le réalisateur Jae-eun Choi, l'écrivain Jeff Noon, etc.).
>
> Un portrait filmé[6], au travers de sa discothèque (de Pan Sonic aux enregistrements de grenouilles australiennes), offre l'occasion d'une réflexion sur des connexions souterraines entre des genres musicaux *a priori* opposés et sur les frontières troubles entre musique et non musique.

Superposition, saturation, flash : le corps du visiteur, éprouvé, trouvera difficilement la quiétude que le siège créé par Stéphanie Marin semblait promettre…

U43

Œuvre unique
Cire, bois, téléphone en bakélite, connexion internet, boîtier
145 x 28 x 23 cm
Crédit photographique : E. Goupy

L'artiste s'applique à créer des œuvres qui s'ancrent dans le présent, se développent et se renouvellent perpétuellement en direct. C'est à nouveau ces principes qui régissent l'œuvre intitulée « U 43 » présentée sur le palier. Ce titre se rapporte au nom du téléphone en bakélite noir – ici greffé à un socle en cire teintée à l'identique - créé après la seconde guerre mondiale (Poste Universel 1943). Ce modèle, alors peu coûteux (la technique du moulage en autorisant la fabrication en série), a largement contribué à la démocratisation du

[6] *I Never Promised You A Rose Garden* (DVD), 2008, édition anglaise (sous-titres français), Sub Rosa, épuisé

téléphone en France. Celui-ci, fabriqué en 1961 a été acheté 61 francs par l'artiste… Survivance de croyances irrationnelles dans un monde revendiquant sa rationalité ?
Serait-ce un clin d'œil aux readymade duchampiens ? N'y aurait-il œuvre, ici, que dans la mesure où l'objet, posé sur un socle, est présenté dans un musée ?

La sonnerie de l'appareil se déclenche inopinément. L'occurrence d'activation du son repose sur l'apparition d'un mot dans l'océan virtuel que brasse Google en permanence. Ainsi, le relai électrique est-il actionné à chaque fois qu'apparait le mot « fantôme » sur la toile. Ce signal sonore imprévu, d'origine incertaine, détourne l'objet de sa fonction initiale de transmission orale et évoque un réseau de communication virtuelle et de surveillance, ainsi que le flux continu des informations qui traversent le monde. Il s'incarne ici en un corps élégant, statique et sonore. Sombre et austère révélateur de « maux » lancés dans le vide… Attente et frustration assurées !

averses

Scène en miroir d'eau, batterie acoustique Ludwig, eau, détecteur de rayons cosmiques,
300 x 200 cm, 2014
Roue cosmique réalisée avec le soutien du Labo d'excellence OCEVU (origine Constituants et Evolution de l'Univers), Université Aix-Marseille, partenariat avec Montpellier 2, Toulouse Paul Sabatier et CNRS, Collection de l'artiste
Crédit photographique : E. Goupy

L'installation siège en plein centre de l'escalier conduisant à la salle Picasso. Le spectateur est confronté à un podium, à un espace scénique inaccoutumé, rendant une partie des marches impraticable. La batterie a, de façon incongrue, les pieds au frais - étant juchée sur un « miroir d'eau horizontal ». Ici, le facteur visuel des reflets est prégnant. Ceux du métal répondent à ceux de l'eau qui, elle-même, réfléchit l'image des spots de la salle d'exposition et les baies vitrées de l'étage supérieur. L'instrument donne l'impression de se trouver « sous les feux de la rampe » (d'escalier).
L'emplacement de l'instrument a donc été judicieusement choisi. Ce n'est pas le fait du hasard s'il s'ajuste, par ailleurs, au puits de lumière de l'édifice, partie la plus haute du bâtiment.
Les diverses éléments sont eux-mêmes recouverts de gouttelettes dont la présence demeure, dans un premier temps, mystérieuse.

A intervalles irréguliers, une cataracte vient jouer des claquettes sur les percussions - générant un son faisant sursauter l'auditoire, systématiquement surpris. La hauteur de cette « cascade » (quelque vingt mètres de haut) explique la violence du choc et la puissance du volume sonore : saccades, martèlements et éclaboussures établissent une brève atmosphère ludique dont la fréquence imprévisible suscite le suspens et l'attente. Le son, ainsi généré, n'entretient plus aucun rapport avec l'idée de rythme.

La surface initialement bien lisse de la « scène » se voit momentanément troublée, les ondulations persistent après cette chute d'eau, se propageant le temps que l'instrument s'égoutte. Si nous ne sommes pas à Versailles, il se dégage cependant du dispositif une « résurgence » des grandes eaux orchestrées par André Le Nôtre.
Cette trombe vertigineuse induit l'idée d'un cycle capricieux sans qu'on comprenne très bien ce qui déclenche un tel cataclysme et la variabilité de son flux. Quel phénomène peut être à l'origine de ce show ?

Le fauteur de trouble est pourtant visible, à proximité de l'installation ; il s'agit d'une « roue cosmique » - dispositif conçu pour faire découvrir au plus grand nombre un domaine de recherche actuel et actif, celui des astroparticules, mêlant astrophysique et physique des particules.

> Cet instrument est un télescope à muons, transportable, robuste et de maniement très simple - pouvant servir comme introduction à la physique et à l'astrophysique des particules.
> Le cosmodétecteur autorise diverses mesures et expériences :
> - détecter la radioactivité naturelle,
> - mesurer le flux des muons cosmiques,
> - mettre en évidence leur arrivée massive
> - repérer des gerbes cosmiques,
> - mesurer la durée de vie des muons

La manifestation de tout rayonnement cosmique active ici l'ouverture du réservoir situé en haut de l'édifice… provoquant cette trombe. La cataracte se fait métaphore de la gerbe, la goutte celle de l'astroparticule, la soudaineté dévoile l'imprévisibilité du phénomène, le volume sonore, sa puissance insoupçonnée. L'invisible se matérialise dans une approche tenant autant du chamanisme, de la féérie que de l'allégorie de la caverne…

Comment, alors, ne pas convier les surréalistes au bal ?

L'ÉTOILE (à LEVY).

Une goutte d'eau sphérique
met deux minutes à tomber du
nuage où elle s'est formée. En admettant qu'avant sa chute elle se soit divisée en dix
gouttes sphériques égales entre elles et indépendantes, quel temps aurait mis ce paquet
de gouttelettes à tomber
? j'ai besoin de le savoir
aujourd'hui même. (Aux deux autres).
je vous remercie.
ils sortent.

André Breton, Philippe Soupault, «S'il vous plait», *Littérature*, n° 15, juillet-août 1920, p. 26

offroad

3 pianos à queue « préparés », moteur, pilotage assisté par vidéo, microphones à contact, amplificateur, station météorologique
Dimensions variables
Production Les Abattoirs- Frac Midi-Pyrénées
2013
Crédit photographique : E. Goupy

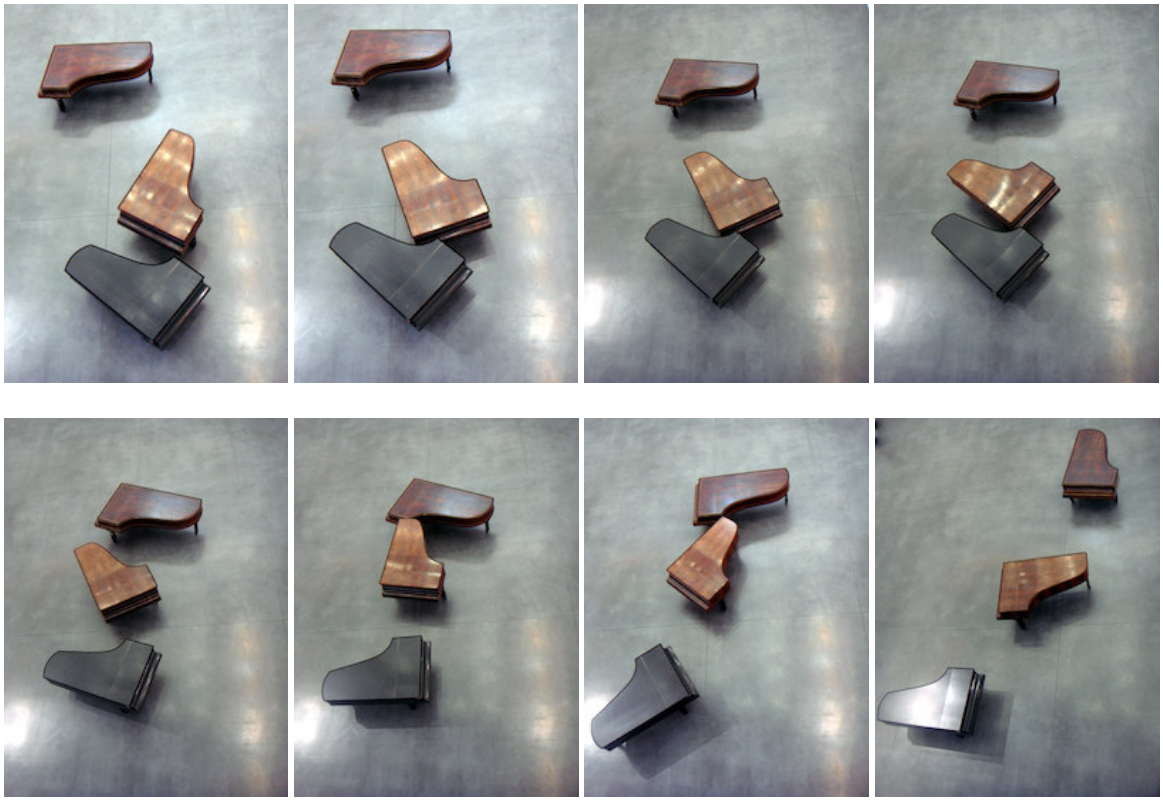
La théâtralisation[7] atteint ici son acmé. Les « acteurs » motorisés, montés sur roulettes, se dévoilent, en totale plongée dès le « paradis» ; la vue offerte par le « poulailler » rapproche ensuite le visiteur de ce champ de manœuvre. Quelle étrangeté ! L'aspect spectaculaire et hypnotique de l'ensemble retient l'attention et alimente les commentaires : depuis quand le mobilier se meut-il ?

[7] Concernant l'aspect théâtral de l'architecture du musée, se reporter au dossier pédagogique *Les Abattoirs, un patrimoine réhabilité*, 2012, http://www.lesabattoirs.org/enseignants/dossiers/2012/unpatrimoinerehabilite.pdf

1er acte : Deux pianos couleur havane, l'un plus clair que l'autre, et un dernier, revêtu d'un noir-ébène, prennent l'aire de la salle Picasso comme espace de représentation. À partir de ces massifs objets, se déploie, sous notre regard interloqué, une stupéfiante chorégraphie où leur conséquente volumétrie semble s'annihiler dans la lenteur de leur évolution. Ces mastodontes, chacun à son allure, se meuvent dans un espace scénique bien délimité. Leurs trajectoires latérales les fait progresser sur un unique niveau d'évolution, alternant mouvance et arrêt soudain, lenteur et accélération, avancée et recul. Elles orchestrent un ballet conjuguant trio, duo, solo, alignement et juxtaposition en quinconce - sans que ne se répète deux fois la même topographie. De cette plasticité découlent des rencontres, des confrontations, où s'entremêlent images de combat nuptial et sensualité.

Evitement, écart, rapprochement, frôlement, caresse, emboitement, frottement, percussion, entrainement, pause, deviennent autant de figures engendrées par les formes et contre-formes des objets. Ce « langage » s'interprète instantanément comme l'attirance et la répulsion de corps, chacun doté d'un caractère, d'une « tempérance » spécifique. Une observation attentive semble, en effet, dévoiler le particularisme des phrasés de chacun : le passif, le sournois, le nerveux. Le rationalisme ordinaire tourne court devant cette personnification. Si l'enjeu était de doter des objets inanimés de caractéristiques anthropologiques, la danse auquel assiste, bouche bée, le spectateur, y répond à la perfection.

Se pose alors l'immanquable question de la causalité de ces déplacements. Les instruments sont-ils pourvus de capteurs, d'un téléguidage ? Un programme informatique les dirige-t-il ? Sont-ils « robotisés », nantis d'une intelligence artificielle ? De quoi ces incroyables translations, apparemment aléatoires, résultent-elles ? A quoi sont liées ces variations ?



Assistance mécanique et technologie assurent, bien évidemment, le pilotage des « danseurs ». Chaque piano dépend d'un programme informatique indépendant. Malgré l'impression d'ensemble perçue par l'observateur, chacun suit isolément son chemin, comme s'il appartenait à un niveau d'évolution autre, entrainé dans un solo parfois contrarié par une rencontre fortuite (pas avec

un parapluie et pas, non plus, sur une table de dissection[8]). Il existe cependant quelques interférences qui viennent s'intégrer au logiciel initial des protagonistes : informations générées par un capteur vidéo et une station météo (conjuguant anémomètre et girouette). De cette dernière découlent des indications de direction et de vitesse de déplacement introduites dans tel ou tel programme informatique. Tout repose sur de savantes combinaisons qui échappent à l'entendement et laisse faire l'hypothèse du hasard - là où tout est, en fait, calculé. Cette prédétermination nous invite à convier la philosophie : « Dans la perspective classique, le mot définitif sur le hasard a été dit par Spinoza : une chose n'est appelée contingente (fortuite, produite par hasard) qu'en raison de l'insuffisance de notre connaissance »[9].

Quant à la présence du capteur vidéo, il nous faut descendre dans l' « arène » pour en mesurer l'impact.

2e acte : Si les adjonctions de rouages et fils électriques s'imposent à la vue, le démembrement des instruments n'échappe pas non plus : à la place du clavier, une fente s'impose - telle une gueule entrouverte. Se retrouver sur le même plan que les instruments confronte le visiteur à des perceptions renouvelées. La teneur organique, bien que toujours présente, se teinte, en immersion, d'une appréhension mécanique amplifiée par les sons qui se manifestent. Les pianos ont perdu leur essence vitale. La seule musique qu'ils sont aptes à produire repose sur leurs patinages, broutements, percussions, impacts, déplacements. Ces derniers engendrent des couinements, grincements, crissements où la fluidité s'oppose à la saccade, le son au silence, la lenteur à la rapidité, la continuité à la discontinuité.
Durée, intensité, timbre et silence deviennent les constituants d'une partition impromptue.
Même si la table d'harmonie n'a pas été ôtée, elle ne sert plus à grand chose, les objets ne sont plus que des enveloppes sans âme, des « meubles », des carcasses, des instruments ayant perdu toute capacité à produire du « mélodieux », des corps sans accord.
On assiste à une mise en bière de la musique « classique » : ces masses errantes deviennent alors l'équivalent de cercueils.
Ceci n'est pas sans rappeler les conceptions de Luc Ferrari.

> **Concept de la disparition (*Presque Rien n° 5*, - *Presque Rien avec instruments*)**
> Les *Presque Rien* sont à la recherche de la beauté du son. À la recherche de l'harmonie des relations et des temps. Disparition de la narration. Disparition de l'enregistrement comme souvenir d'un lieu ou d'une situation. Reste une sorte de rapport, une présentation de quelques rares éléments un peu comme une raréfaction et, comment ils trouvent leur place dans le temps.

Le son se meut, de mélodie il devient musique concrète.
D'objets, les pianos accèdent au statut de facteurs.

3e acte : Si le merveilleux se dégageait de la mise à distance première, la proximité occasionne un malaise supplémentaire dû à la lourdeur et à la force supposée des volumes auquel le corps humain se mêle. Une inquiétude commence à sourdre, teintée de perplexité : et si ces « bestioles » perdaient le contrôle ? Si tout s'accélérait, d'un coup ? Est-ce que tout est prévu ?
Les instruments se parent alors d'une teneur menaçante, voire agressive. Le spectateur, intrus, doit aligner ses propres déplacements sur ceux des pianos - dont il pressent que rien ne les arrêtera.
Le nombre de visiteurs autorisés à s'intégrer au ballet est limité. Pourquoi ? Le dispositif serait-il plus « dangereux » qu'il n'en a l'air ?

---

[8] Cf. Lautréamont, « Les Chants de Maldoror », dans *Œuvres complètes*, éd. Gallimard, coll. Poésie/Gallimard, 1973

[9] Source : *Encyclopédie de L'Agora*, URL : http://agora.qc.ca/dossiers/Hasard

Ce questionnement relatif à la jauge permet de rebondir sur la présence du capteur vidéo. En fait, une caméra suspendue au plafond de la salle adresse des informations aux logiciels. Un des spectateurs est momentanément sélectionné comme étant un obstacle à éviter.
De l'inquiétude, nous repassons inconditionnellement à l'attrait ludique : comment savoir qui a été choisi ?

Didascalies : Pour la petite histoire, cette pièce fait suite à un épisode de la vie de Céleste Boursier-Mougenot : Alors qu'il se déplaçait en voiture avec sa petite famille, les indications du GPS embarqué dans son véhicule se limitaient à la mention *offroad* (hors-piste). Dénomination qui donne étrangement son titre à la pièce…

Epilogue : L'humour de l'artiste est perceptible, sa grande culture aussi - bien que l'homme demeure éminemment modeste. Sans doute a-t-il, présent à l'esprit, le texte de Deleuze, relatif à la *ritournelle*[10] et dont nous reproduirons quelques lignes, en guise de conclusion :

« Du chaos naissent les Milieux et les Rythmes. C'est l'affaire des cosmogonies très anciennes. Le chaos n'est pas sans composantes directionnelles, qui sont ses propres extases. Nous avons vu dans une autre occasion comment toutes sortes de milieux glissaient les uns par rapport aux autres, les uns sur les autres, chacun défini par une composante. Chaque milieu est vibratoire, c'est-à-dire un bloc d'espace-temps constitué par la répétition périodique de la composante. Ainsi le vivant a un milieu extérieur qui renvoie aux matériaux ; un milieu intérieur, aux éléments composants et substances composés ; un milieu intermédiaire, aux membranes et limites ; un milieu annexé, aux sources d'énergie, et aux perceptions-actions. Chaque milieu est codé, un code se définissant par la répétition périodique ; mais chaque code est en état perpétuel de transcodage ou de transduction. Le transcodage ou transduction, c'est la manière dont un milieu sert de base à un autre, ou au contraire s'établit sur un autre, se dissipe ou se constitue dans l'autre. Justement la notion de milieu n'est pas unitaire : ce n'est pas seulement le vivant qui passe constamment d'un milieu à un autre, ce sont les milieux qui passent l'un dans l'autre, essentiellement communiquants. Les milieux sont ouverts dans le chaos, qui les menace d'épuisement ou d'intrusion. »

[10] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980 (Accessible en ligne : http://www.ac-grenoble.fr/lycee/vincent.indy/IMG/doc_doc_11_De_le_ritournelle_Mille_plateaux-1.doc)

et, du 18 avril au 14 juin, installation au Parvis, à Ibos, de :

from here to ear[11]

Technique mixte, dimensions variables, 2008
Estrade en médium, lino, terre, graines, guitares électriques, supports chromés, amplificateurs à lampe, étuis de guitares, habitation pour oiseaux, sas, oiseaux
Crédit photographique : site fashioneye.over-blog

Dans la suite de travaux entrepris en 1995 avec des oiseaux pour l'installation intitulée *d'ici à ici*, quatre œuvres différentes ont été créées de 1999 à 2007 sous le titre générique *from here to ear*. Si ces installations partagent le même intitulé et reposent sur un principe commun - une volière dans laquelle le public est invité à entrer pour côtoyer des oiseaux dont l'activité engendre une pièce musicale en direct - chaque réalisation est à considérer en tant qu'œuvre unique, vivante et éphémère, déterminée par les données de son cadre et reliée aux circonstances de son présent.

La première version de *from here to ear* fut créée en 1999. De la terre délimitait une surface au sol qui, tout en suivant les contours de l'espace, permettait la circulation périphérique du public. Au-dessus de la terre, un grand mobile suspendu, sur lequel les oiseaux pouvaient se percher, était composé d'une multitude de cintres identiques accrochés les uns aux autres, soutenus par des cordes d'acier tendues entre les murs et accordées. Des récipients métalliques, contenant des graines et de l'eau, étaient suspendus en divers points du mobile. L'ensemble, sonorisé par plusieurs dizaines de microphones à contact reliés à un système de traitement et de diffusion audio, constituait un dispositif instrumental réagissant au moindre contact en produisant des sons très variés. En picorant, en se désaltérant ou en se posant de part et d'autre sur les cintres, les oiseaux produisaient les divers sons de la pièce musicale diffusée en direct. Les graines que les oiseaux faisaient tomber des récipients sur la terre germaient, les plantes poussaient et fleurissaient pendant la durée de l'exposition. Un système d'éclairage approprié stimulait la croissance des végétaux dont les jeunes pousses fournissaient aux oiseaux le complément nutritif nécessaire à leur développement. Des nids, assemblés en grappe et suspendus, permettaient aux volatiles de nicher et de se reproduire. En entrant dans cet environnement, le visiteur assistait au déroulement d'une musique sur laquelle sa présence ou ses déplacements influaient : il en découvrait les principes tant esthétique que technique.

La deuxième version reformulait et perfectionnait le procédé en une version plus compacte et plus sculpturale, placée au centre d'une grande salle du centre d'art de Cincinnati.

En 2002, dans le cadre de la manifestation d'art contemporain "Le Parcours Saint-Germain", une version monumentale de l'œuvre fut réalisée dans la Cour vitrée des Beaux-Arts de Paris. Pour ce projet, toute l'attention fut portée sur l'édification d'un "lieu dans le lieu" - à l'intérieur duquel la volière était aménagée et le public invité à entrer. Une structure autoportante construite au moyen d'un système d'échafaudage modulaire formait un cube de douze mètres de haut recouvert par un vélum blanc laissant passer la lumière provenant de la verrière. Dans la volière, à plus de cinq mètres de haut, trente-deux cordes de piano tendues et accordées soutenaient plus de cinq mille cintres suspendus les uns aux autres qui formaient un treillis cubique de cinq mètres de côté.

La quatrième version réalisée pour l'exposition "FutureSystems : Rare Momente", au Lentos Museum de Linz, reprenait le tout premier projet conçu pour les oiseaux et des guitares au début des années 90 - et resté inédit jusqu'alors. Les grands mobiles de cintres des trois versions précédentes

[11] Extraits du film d'Ariane Michel, *Les Oiseaux de Céleste* : http://www.youtube.com/watch?v=8ZQ4VmicDeM

de *from here to ear* furent remplacés par trois guitares électriques à pedigree, branchées à des amplificateurs de renom.
Les guitares, maintenues au-dessus du sol à l'horizontale par des pieds chromés, servaient de perchoirs aux oiseaux. Les étuis des guitares, enterrés dans le sol, étaient remplis de graines ou d'eau. Un habitat d'un nouveau genre, évoquant une architecture moderne, remplaçait les grappes de nids suspendus des versions précédentes de l'installation. Pour entrer dans la volière, le visiteur passait, sans l'entrave du moindre rideau, par un sas dont l'intérieur, peint en rouge et vibrant à la fréquence de stroboscopes, dissuadait les oiseaux de s'aventurer hors de la volière.

Cette variation autour d'un même concept, d'une même trame, n'est pas sans faire écho au principe de l'improvisation musicale ou au rôle joué par l'interprète dans la musique contemporaine. On pointera également la dimension *in situ* de ces fluctuations.

questions transversales

la question de l'objet

Cette matière première d'un quotidien qui convie nos souvenirs d'enfance semble tout à coup être douée d'une existence propre, ce qui la rend intrigante, voire menaçante.

L'aspect singulier de la plupart de ces installations tient à l'écart manifeste entre la valeur iconique des objets dont elles sont constituées et la haute technologie qui les meut. Une mise en tension s'opère entre leur familiarité - leur connotation rétro, un rien désuète, l'époque révolue dont ils sont parfois les symboles - et les recherches scientifiques de pointe qui altèrent leur état ordinaire.

L'artiste a toujours une histoire personnelle à raconter, une anecdote qui met en relief son attachement à certains d'entre eux. Souvenirs familiaux, égarements, mésaventures, lectures, coïncidences, deuil, constituent autant de déclencheurs qui le conduisent à animer l'inanimé.

la question de l'espace et de la mise en scène

L'ensemble de l'exposition se déploie dans des espaces contigus qui ne sont pas totalement isolés les uns des autres. Tout, ici, renvoie à l'idée de passage, de parcours, de porosité. Le visiteur ne peut donc jamais se trouver dans l'espace d'une installation sans être confronté à des interférences, soit sonores, soit visuelles (voire conjointes) qui interagissent. Incessamment, en arrière-plan, une rumeur se propage, des formes se profilent. Le « tête à tête » avec l'œuvre est irréalisable : tout se mêle, se combine. Pas d'entrée, pas de seuil, pas de limite, pas de frontière, pas d'écran, pas de séparation, pas d'isolement.

Que faire ? S'obstiner à s'attarder au même endroit ? Tendre l'oreille ? Se déplacer ? Jouer avec les changements sonores qui en découlent ? La rencontre sensible avec une œuvre en particulier est donc volontairement perturbée par la présence des autres dans cette espèce d'open space. Les matières sonores et visuelles fluctuent en fonction de la localisation du corps du spectateur dans l'exposition. Il y a donc propagation, contamination, modulation, fluctuation, opérant une « orchestration » - c'est à dire une « globalisation » construite : autant dire une « composition ». Les contours deviennent flous et poreux, toute notion d'étendue définie s'esquive. L'intégralité de la partie inférieure du bâtiment s'assimile à un environnement unifié dans lequel l'énergie et les stimuli circulent.

L'aspect fini de notre quotidien voisine ici avec l'infinitude. Chaque « production » participe de l'agencement d'un champ phénoménal général. C'est un véritable « organisme » sonore et visuel qui se déploie en temps réel. Grâce à ce principe émerge une situation complexe. L'exposition met en forme de nouvelles possibilités de composition sonore et visuelle : faut-il y voir un rappel de la théorie quantique - en tant que représentation du monde comme champ d'énergies à la fois parfaitement imprédictibles et en même temps très organisées ? L'exposition comme métaphore d'une cosmogonie ?

extraits d'articles

(notamment du magazine Mouvement[12]*)*

partitions du vivant

À partir de matériaux, de situations ou d'objets les plus divers - dont il parvient à extraire un potentiel musical, Céleste Boursier-Mougenot élabore des dispositifs qui étendent la notion de partition aux configurations hétérodoxes des matériaux et des médias qu'il emploie, pour générer, le plus souvent en direct, des formes sonores qu'il qualifie de « vivantes ».

Chaque dispositif, déployé en relation avec les données architecturales ou environnementales des lieux où il s'expose, constitue le cadre propice à une expérience d'écoute en livrant, au regard et à la compréhension du visiteur, le processus qui engendre la musique. Le bruissement du vent converti en ventilation artificielle, les cours de la bourse, traduits en pianotements feutrés ou encore l'impossibilité d'une harmonie matérialisée dans l'assise d'une chaise…

Céleste Boursier-Mougenot aime jouer de la disjonction des sources : la vidéo traitée comme un signal audio, des harmonicas montés sur les bouches d'un bataillon d'aspirateurs[13], un micro suspendu à une baudruche... La production du son - rendu visible par le dispositif technique qui concrétise, sous nos yeux, le principe de composition - libère l'auditoire du questionnement sur la provenance et de la détermination « narrative » de la musique, comme si la partition était tout entière contenue dans la rencontre non-inopinée des objets qui composent l'installation.

Les sons de notre environnement, les faits sonores issus d'actions de la plus pure banalité sont produits en direct par des mécanismes dont le mouvement captive le regard : le rythme des coups de bec d'un oiseau dans une mangeoire, le son d'une voiture qui passe ou celui d'une chaise qu'on déplace, le cliquetis d'un radiateur, celui de cintres métalliques ou de bols de porcelaine qui s'entrechoquent, le crépitement de la pluie, ...

Céleste Boursier-Mougenot détourne les flux et les vibrations de leur environnement, de manière à révéler des potentiels mélodiques et harmoniques. Entre ses mains les signaux électriques tiennent lieu de points de métamorphose et les fréquences frôlent leur propre dérive, prises au piège d'un jeu d'équilibre entre leur diffusion et leur réception.

Son travail de recherche développe des dispositifs sonores qui infiltrent le milieu de l'art contemporain avec la souplesse et la mobilité d'un courant d'air. « Le travail commence par la

[12] In *Mouvement* n° 62, « Céleste Boursier-Mougenot, Partitions du vivant : Développement de dispositifs sonores à partir du vivant. A l'écoute du bruissement du vent », Lucille Uhlrich, Janvier – mars 2012

[13] Installation qui fut exposée aux Abattoirs au printemps 2004 dans le cadre de la manifestation réunissant les œuvres d'agnès b.

rumeur, l'invisible, la propagation, l'altération, la contagion, un développement décalé au cœur des systèmes normés du réel, comme pour infiltrer la vie »[14].

In vivo

« Hacker de la vie »[15], Céleste Boursier-Mougenot expérimente les potentiels du son, joue avec l'instabilité de la diffusion et de la perception sonore pour créer des situations fluctuantes qui ré-encodent l'activité domestique ou les mouvements de la rue. Pour dériver les flux de son environnement, il s'attache à étudier les effets produits par la traduction et les déplacements qu'engendrent les outils de diffusion actuels. Il construit des dispositifs au sein desquels il peut manipuler la circulation de données, créer une boucle ou bien générer un langage à partir d'un autre. Ses expérimentations se focalisent sur le développement de translations ou de filtrages plus ou moins directs qui connectent des formats *a priori* "disjonctifs"[16] (l'image et le son, le son et l'électricité) dont la mise en circuit crée des environnements par déphasage.

L'installation *recycle* dérive, par exemple, son énergie en plusieurs étapes. Des caméras de vidéo-surveillance scrutent le bruissement du vent dans les feuilles des arbres, puis le bourdonnement des caméras est converti en lumière par le truchement d'un modulateur lumineux de night club. Enfin, dans un troisième temps, le signal est traduit en vent artificiel diffusé par un tableau carré de ventilateurs accrochés au mur de l'espace d'exposition.

Entre le souffle extérieur et la ventilation intérieure, trois transductions de signaux électriques. A l'inverse, l'installation *from here to ear* expose sans intermédiaire des mandarins juchés sur des guitares posées sur pieds chromés, étonnants perchoirs couleur crème reliés à des amplis. Les piaillements des oiseaux se mêlent insensiblement aux sonorités « heavy » et conjuguent l'artificiel et le naturel sans aucun relai. Autre exemple encore de transduction, plus feutrée et énigmatique : la pièce *index* expose un piano à queue qui traduit en temps réel la bourse en un pianotement élégant et fantomatique. La mélodie instable semble révéler, par sa fragilité, un cours oublié. Quelles que soient les modalités de leur filtrage, ces dispositifs relient l'extérieur à l'intérieur.

Le regard de Céleste Boursier-Mougenot, perché en équilibre sur une corde tendue entre art et musique, embrasse de son surplomb l'art paysager, la phénoménologie, la cosmogonie... De vastes étendues éclairées par la simple mise en circuit de matières sonores. Perçue sous cet angle, l'œuvre semble révéler par fragment la musique totale et infinie des origines. La présence vitale de ces drones nous livre à une question : existe-il un temps réel de la musique ?

Hors Cage

Comme dans un rêve, les dispositifs de Céleste Boursier-Mougenot sont conçus de manière à rendre toute éventualité compatible avec celle qui a précédé et celle qui suivra. Et c'est dans cette continuité que se tient le dispositif : les différents composants de l'installation construisent un appareil qui génère un flux continu, une boucle.

[14] François Quintin, "Introduction", *Céleste Boursier-Mougenot, Etats seconds*, Edition FRAC Champagne- Ardenne, Reims. Analogues, Arles, 2008.

[15] Entretien de Christophe Kihm avec François Quintin, "Ajustements", Ibid.

[16] Ibid.

Dans ce cadre du dispositif, les sons évoluent de manière délimitée mais non composée : la notion de contrôle propre à la musique ne trouve donc pas son lieu. Mais le dispositif ne se laisse pas pour autant récupérer par la notion d'aléatoire, l'artiste indique d'emblée que l'aléatoire « n'entre même pas en ligne de compte ».

L'enjeu est ailleurs : « Il s'agit pour moi de révéler des formes de musiques potentielles et non intentionnelles qui résultent de situations, d'actions et de logiques étrangères à la musique, qu'elles soient animales, machinales ou humaines. Ma démarche s'accomplit par l'élaboration de dispositifs de traduction ou d'amplification conçus pour rendre perceptibles les biorythmes et les modulations de phénomènes vivants. »[17].

Captation

Les jeux d'équilibre qu'engagent ces dispositifs ne sont donc pas liés à un référencement historique mais à la captation de phénomènes vivants. D'après Céleste Boursier-Mougenot, nous sommes en sympathie avec la fréquence de cinquante hertz de l'électricité à deux cent vingt volts qui nous entoure et qui correspond à la note sol, légèrement rehaussée. Son œuvre s'empare de cette fréquence, la convertit en drone, amplifie ses modulations, cherche un terrain de jeu et de variations entre la captation et la restitution.

Le dispositif *schizoframes*[18] propose une conversion du signal audio en motifs vidéo. Face à la vidéoprojection de cette transformation, des sofas intègrent un système de haut-parleurs à infra graves qui rendent la transduction perceptible par le corps. Le spectateur est invité à s'allonger pour percevoir le grondement de la transformation d'un signal à l'autre. À l'inverse, dans *recycle* la transduction n'est pas donnée à voir ou à entendre. Chaque signal est immédiatement transformé en un autre signal (vidéo surveillances, signaux lumineux, ventilateurs), chaque point de connexion est donc un point de métamorphose. Et c'est le passage de l'un à l'autre qui génère l'esthétique.

Le dispositif *scanner* dessine quant à lui une boucle dans l'espace dont la sonorité s'autorégule : un microphone sans fil relié à un ballon gonflé à l'hélium se déplace au gré d'un ventilateur couché sur le sol. En montant vers le plafond l'hélium se contracte et le ballon redescend. Le microphone en suspension, entouré de huit hauts parleurs, génère alors un feedback dont la stridence est immédiatement déclinée, synthétisée et diffusée par un processeur radio qui fait varier son pitch et sa texture.

Quelle que soit la place de la transduction, elle consiste à trouver un équilibre dans un système qui crée du déséquilibre, à trouver un moyen de rester dans l'entre deux, comme seule condition de possibilité de la continuité. Cette mise en circuit ininterrompue du son développe un temps continu qui relie l'enregistrement à la diffusion dans un dispositif souvent semblable à un piège.

[17] Entretien avec Emilie Gouband, ARTINFO France. Prix Marcel Duchamp. Septembre 2010

[18] Présenté aux Abattoirs dans le cadre d'une édition du Printemps de septembre

Capturation

Céleste Boursier-Mougenot étend la dimension du piège à un enjeu de responsabilisation du spectateur. L'équilibre physique que poursuit le dispositif sollicite l'attention de ce dernier et parfois même son interaction. La captation se confond alors avec la « capturation ». *keyboard chairs* présente trois chaises vides face à un miroir (ou selon l'installation, des moniteurs vidéo en réseau). Dans l'assise des trois sièges sont installés trois claviers acoustiques dont les touches affleurent à la surface et jouent un accord lorsque l'on s'assied. Chaque chaise joue un accord différent et donne la possibilité de recomposer, à trois, la structure d'une tonalité majeure. Mais bien que les trois chaises soient harmonisées, l'installation semble rendre l'harmonie impossible en ceci qu'elle joue avec un seuil de notre sociabilité : le sujet en s'asseyant est naturellement dérangé par l'origine et la qualité du son qu'il génère et plus il s'agite, plus le son s'amplifie. Le dispositif le confronte à sa gêne, à moins qu'il ne soit disposé à jouer et donc à inventer de nouvelles règles. À l'inverse, l'installation *recursivity* repose sur l'idée que le lieu impose le silence.

Dans la pénombre de la Chapelle de la Visitation à Périgueux, une chaise est lentement tirée de manière imprédictible sur la dalle de la nef par des treuils motorisés qui sont actionnés par des détecteurs de mouvements des passants et des véhicules dans la rue. Dans le cœur de la chapelle, des chaises dépareillées destinées aux visiteurs forment une assemblée immobile qui fait face à la performance. Au milieu de cette installation, le spectateur est en position d'intrus : soit il se projette dans la position de celui qui fait du bruit dans une chapelle soit il se projette dans la position de celui qui ignore ce code. La chaise est envisagée comme un piège social qui le confronte à son image. Dans cette installation, l'idée d'interface n'est pas celle que l'on identifie communément comme une activité qui instrumentalise le comportement pour le transformer en dispositif systématique. Ici le comportement n'est assigné par aucun mode d'emploi. La relation entre un acte et son effet est à définir.

L'installation ouvre des possibilités qui interrogent le spectateur sur sa possibilité de faire un geste ou non ; cette perspective le met en position de suractivité mentale, dans un état de perception tendu, sur le seuil de l'action.

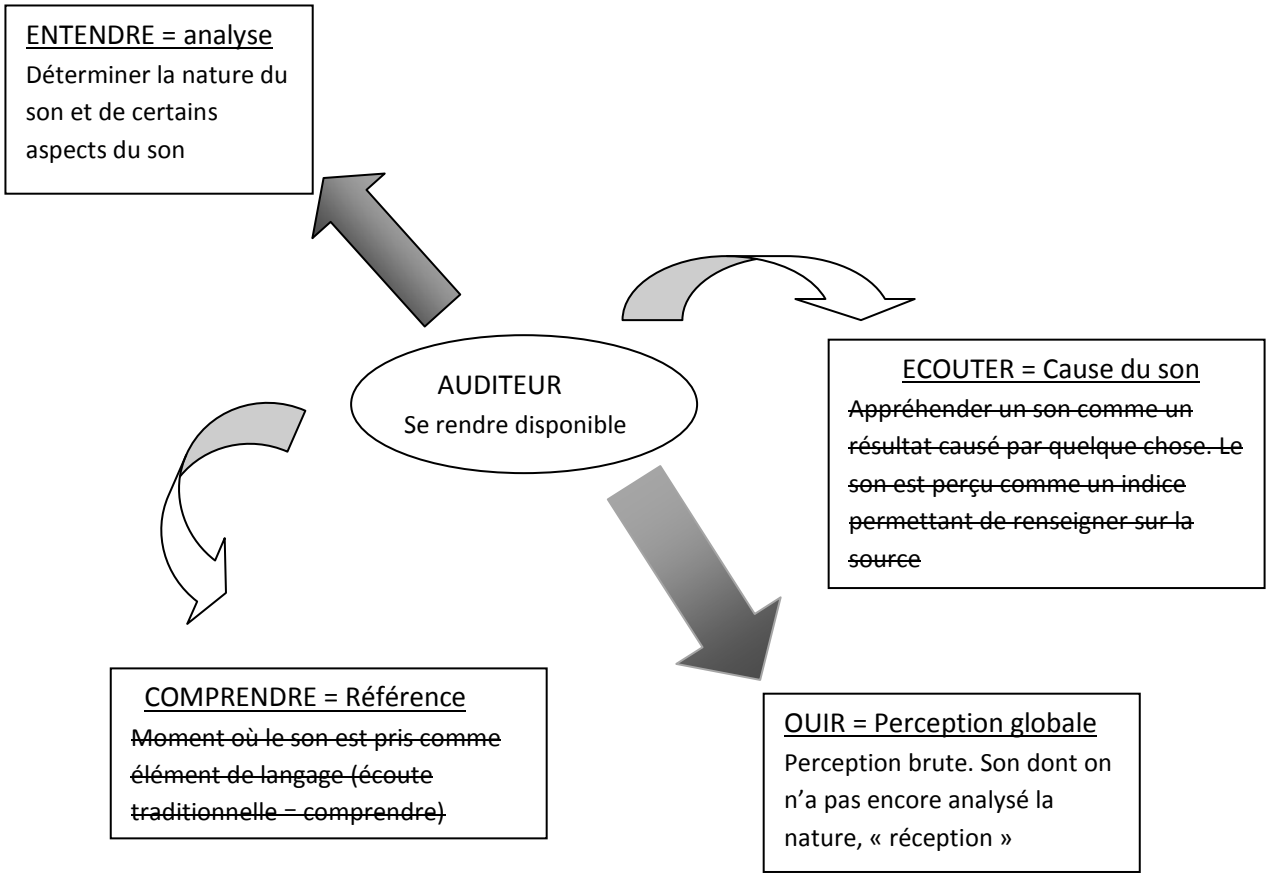
États seconds

« États seconds », voilà l'expression choisie par l'artiste pour définir les états de perception et de conscience altérées que son œuvre génère. De fait, le spectateur, quelle que soit son origine, est pris entre deux mondes, celui d'où il vient et celui dans lequel il entre, sans que l'un ne le délivre de l'autre : le dispositif ne lui permet pas de se déconnecter de la réalité. « Il ne fait pas une expérience dramatique mais une expérience de traversée ». Les installations sonores ne lui permettent ni d'être au centre ni d'être en face, leurs étendues sont variables et leur traversée n'a pas de durée prédéterminée : c'est en cela que la musique de Céleste Boursier-Mougenot trouve sa place dans les espaces d'art contemporain.

à la croisée des regards : ouverture musicale[19]

perturbation de l'écoute : écouter autrement

« […] perte des repères propre à la contemplation et à l'écoute […] » Céleste Boursier-Mougenot


ENTENDRE = analyse
Déterminer la nature du son et de certains aspects du son
AUDITEUR
Se rendre disponible
ECOUTER = Cause du son
~~Appréhender un son comme un résultat causé par quelque chose. Le son est perçu comme un indice permettant de renseigner sur la source~~
COMPRENDRE = Référence
~~Moment où le son est pris comme élément de langage (écoute traditionnelle = comprendre)~~
OUIR = Perception globale
Perception brute. Son dont on n'a pas encore analysé la nature, « réception »

Apprendre à écouter autrement, c'est apprendre, tout simplement, à écouter.

[19] Chapitre rédigé par Valérie Boubekeur, Chargée de mission Musique, DAAC, Académie de Toulouse

Un recentrement sur l'écoute a été opéré avec la musique postérieure à 1945. Placer l'écoute au cœur de l'activité musicale, apprendre à écouter, constituent une nouvelle conception de la musique qui la modifie dans sa totalité.

Dès 1913, dans *l'Art des Bruits* - manifeste futuriste, Luigo Russolo (1885-1947) engageait déjà les compositeurs à utiliser dans leurs compositions la vitesse, l'énergie, les bruits de l'environnement sonore urbain et industriel car « l'oreille humaine y est déjà familiarisée ». L'auteur parvenait à une série de huit conclusions dont « l'apparition d'oreilles futuristes ».

John Cage (1912-1992) et Pierre Schaeffer (1910-1995) participent à cette mutation de l'écoute. Selon Cage, cette ouverture à l'écoute des sons n'est possible que si « nous apprenons à les écouter […] car ils sont déjà musique » (Entretien avec D. Charles- 1976). Il ne s'agit pas d'opposer une attitude musicale passive (l'écoute) à une attitude active (composer, jouer) pour revaloriser la première et, encore moins, d'opposer théorie (contemplation) et pratique : l'écoute devient active et pratique.

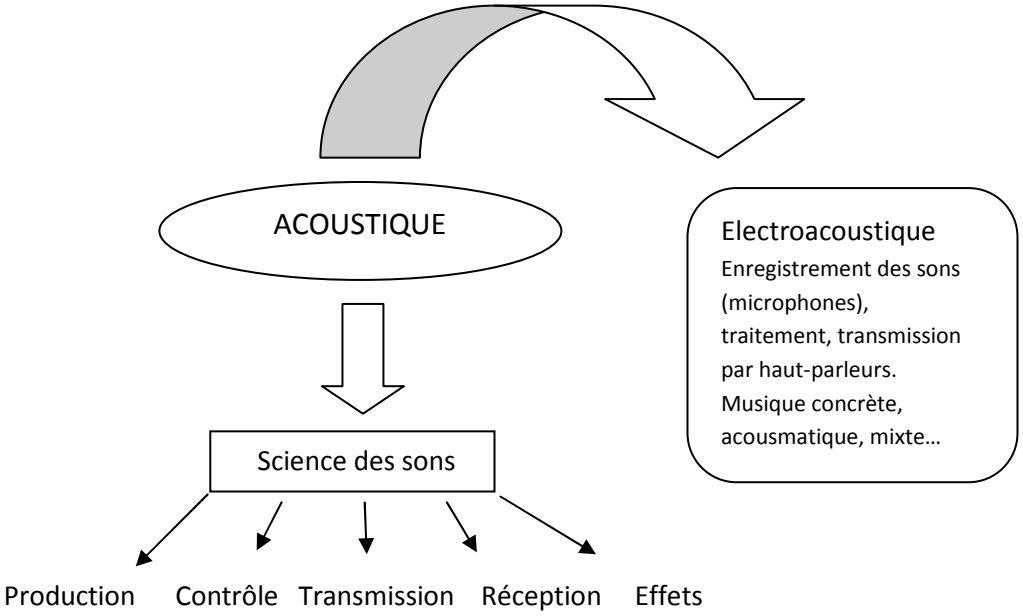
Dans le *Traité des objets musicaux* (1966, « Traité de l'écoute »), Pierre Schaeffer parle « d'écoute libre » en opposition à l'écoute « traditionnelle » dans laquelle l'auditeur doit comprendre le message véhiculé. Selon lui, c'est l'écoute elle-même qui produit du sens (sens réinventé à chaque écoute). L'auditeur doit apprécier les choses pour ce qu'elles sont, être soi-même et laisser les sons être eux-mêmes.

Resserrement sur l'objet sonore = Ouïr et entendre

On continue à affirmer que la musique du 20ème siècle est difficile (pour le public) mais cela ne vaut que si l'auditeur espère y retrouver la mélodie, l'harmonie, les formes standard…

perturbations du sonore : l'émergence du son

« J'imagine que si la musique contemporaine continue à changer comme je la change, le résultat sera d'affranchir de plus en plus les sons des idées abstraites qu'ils peuvent susciter, et plus précisément de laisser les sons être physiquement et exclusivement eux-mêmes. Pour moi cela signifie : savoir de plus en plus non pas ce qu'est un son mais ce qu'il est effectivement dans ses détails acoustiques et de le laisser ensuite exister, lui-même, variable dans un environnement sonore variable » J. Cage (1952)



Le son se propage, dans l'air, sous forme d'ondes (onde = propagation d'une perturbation avec transport d'énergie) au cours du temps. Le son se caractérise par plusieurs paramètres : sa direction d'origine, son intensité (volume en décibels), sa hauteur (fréquence = en hertz/nombre de vibrations), sa durée et son timbre (ce qui permet, dans le signal acoustique, d'identifier la source/ attribut de la sensation auditive).

Dans la musique postérieure à 1945, le son se hisse en problématique centrale « Vous n'avez pas idée de ce qu'il y a dans un seul son […] Il y a même des harmoniques (multiples de la fréquence de la fondamentale dans un phénomène vibratoire) qui donnent des effets tout à fait différents […] » (G. Scelsi (1905-1988), *Les anges sont ailleurs*, 2006). Le son est devenu l'enjeu majeur de la musique. Nous sommes passés d'une culture musicale centrée sur le ton à une culture du son, influencée par l'évolution de la technologie. Ce recentrement sur le son ne doit pas être pensé comme une « réduction » mais comme une émergence (= évolution qui, à partir d'un seuil critique de complexité, génère de nouvelles propriétés).

L'acceptation progressive du bruit (sons à hauteur indéterminés) enrichit le matériau musical et transforme la conception de la musique. L'indifférenciation de plus en plus poussée entre son dit « musical » et bruit, ouvre la porte au son appréhendé dans sa globalité : « des bruits qui n'étaient considérés comme musicaux et que, je crois, personne n'avait utilisés de cette façon-là avant moi. Je prenais des chocs de bennes […] des tremblements de terre enregistrés vite, et puis, je les mettais ensemble pour essayer de comprendre aussi bien leur nature interne, par opposition ou similitude, et les faire évoluer […] Et ça, ça ne pouvait se faire qu'en travaillant sur le tas, avec le matériau même » Y. Xenakis, *Diamorphoses* (1957).

l'art sonore : art « perturbant »

« *L'installation sonore est musique à condition que l'on comprenne la musique autrement, non plus comme l'art de la combinaison des sons, mais comme l'art des étendues (et des durées)*

sonores, en relation avec des lieux dont elle dispose ou qu'elle invente » Bastien Gallet-Rédacteur de la revue *Musica Falsa*

Au sein des expositions d'art contemporain, les sons peuvent intervenir dans différentes dimensions. Ils peuvent participer, d'une certaine manière, au spectaculaire de l'exposition ou à sa mise en ambiance : ils soutiennent un visuel (une vidéo par exemple) ou contribuent à la dramatisation d'une œuvre.

Destiné à être écouté plutôt que regardé, l'art sonore se décline en différentes manifestations plastiques : installations, *field recording* (enregistrement de terrain), sculptures et instruments, ou encore concerts et performances. Ce qui les relie au sein du vaste champ de l'art sonore est la place primordiale accordée au son en tant que matériau de création. Il y est utilisé pour sa qualité plastique. Les installations sonores donnent à voir : les supports fixant le son, les mécanismes produisant le son, les phénomènes physiques liés à la propagation du son et à sa déformation.

Plus généralement, les œuvres font appel à des supports tels que casques et/ou haut-parleurs, avec pour seule scénographie le positionnement des diffuseurs dans l'espace afin de créer l'effet souhaité. Les artistes jouent beaucoup avec la présence du spectateur, évitant la position frontale recommandée dans les salles de concert.

L'un des points essentiels est évidemment le fait que les œuvres sollicitent des sens inhabituels. Dans les expositions, la vue est primordiale, c'est grâce à elle que nous apprenons à appréhender l'art. Le son, ou le bruit, est souvent estompé, même quelquefois banni des expositions d'art : on observe en silence et rien ne doit perturber la concentration visuelle. L'ouïe est donc, traditionnellement, très peu sollicitée dans les musées. Face à des œuvres « originales », le visiteur peut perdre ses repères et être en quelque sorte dérouté. Par sa nature, l'art sonore induit donc indubitablement une perception différente.

- L'environnement immédiat et l'acoustique du lieu ont un impact sur la perception de l'œuvre.
- La progression du spectateur au sein de l'installation intervient également dans la réception. Devenant "spect-acteur", il en modifie les paramètres et devient par là physiquement impliqué dans l'évolution de la création. Il crée sa propre composition musicale suivant les mouvements et la position qu'il adoptera.

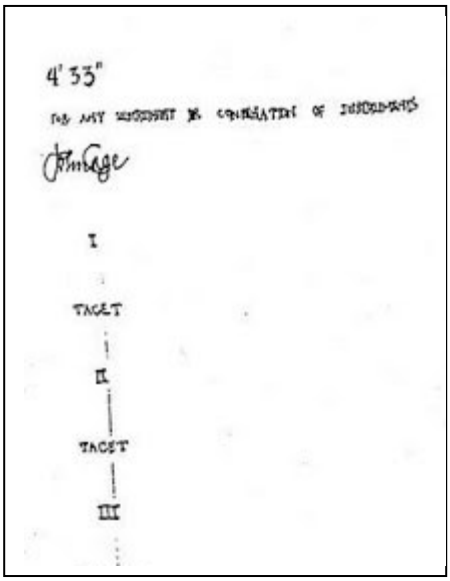
Ecouter ? Comment ?

musique contemporaine expérimentale

John CAGE (1912-1992)

Selon Cage, tous les sons préexistent dans la nature et le rôle du compositeur est de les libérer c'est-à-dire de les rendre présents. Libérer la musique signifie, pour Cage, non seulement la sortir de la forme fixe mais accepter le son comme organisme autonome, le laisser se déployer en dehors de toute considération logique, psychologique ou esthétique.

4'33'', 1952



« Là où aucun de ces buts n'est recherché, le silence devient quelque chose d'autre - non pas du tout silence - mais sons, les sons ambiants ».

La partition de *4'33"* est des plus minimalistes, comme vous pourrez aisément le comprendre. Elle est composée de trois mouvements qui sont tous des Silences ("Tacet"). Chaque mouvement a une durée qui a été déterminée par Cage, à savoir 33'', 2'40'' et 1'20''. Peut-on qualifier cette pièce de musique ? Oui, bien évidemment. Notre notion de musique est culturelle (elle n'est pas la même pour un Ougandais ou encore un Indien d'Amérique) et la notion occidentale de la musique est ici complète : un chef d'orchestre, des instruments, une partition, au moins une oreille pour écouter et il y a "matière à écouter." *4'33"* est, en fin de compte, une œuvre musicale des plus classiques (dans sa forme).

Quels sont les réels instruments qui composent cette pièce ? La réponse est simple : tout ce qui est dans la salle où se donne la représentation. Des éternuements du public jusqu'à la respiration du deuxième violon. Tout ce qui n'est pas directement voulu comme musical (*a priori*) prend son sens

dans cette œuvre et le devient. C'est le hasard, l'involontaire, l'incontrôlable qui composent cette musique et c'est comme cela que le voulait Cage.

Que suis-je amené à écouter ? Cage nous invite à prendre le temps d'écouter, tendre l'oreille aux sons et ouïr ce que l'on n'entend plus d'ordinaire. Ces sons qui font trop partie de nos vies, qui sont *a priori* trop banals. En fin de compte, cette pièce est une réponse à un formatage du sonore, véhiculé par les musiques à formation trop classique. C'est sans aucun doute l'œuvre la plus ouverte et la plus libre qui soit. C'est la musique expérimentale par excellence.

Quel est le rôle de chacun ? Le compositeur reste compositeur en offrant l'occasion et le cadre temporel mais c'est aussi un virtuose de l'écoute. L'interprète est l'exécutant car il doit respecter des consignes mais il est invité à écouter. L'auditeur, s'il devient l'agent principal de la production des sons malgré lui, est invité à tendre l'oreille.

La pièce est, tout compte fait, sa propre interprétation et n'est jamais deux fois la même. David Tudor (grand pianiste de musique expérimentale) donnait une interprétation très intéressante à propos de *4'33"* en 1952. Il ponctuait le début et la fin de chaque mouvement par le bruit du couvercle du clavier du piano. Cette œuvre est un concept, une réflexion sur la musique, plus encore, c'est une expérience. Comme toute expérience musicale, elle a pour but d'éveiller l'auditeur afin qu'il se pose des questions.

***Sonates et interludes pour piano préparé*, 1946-1948**

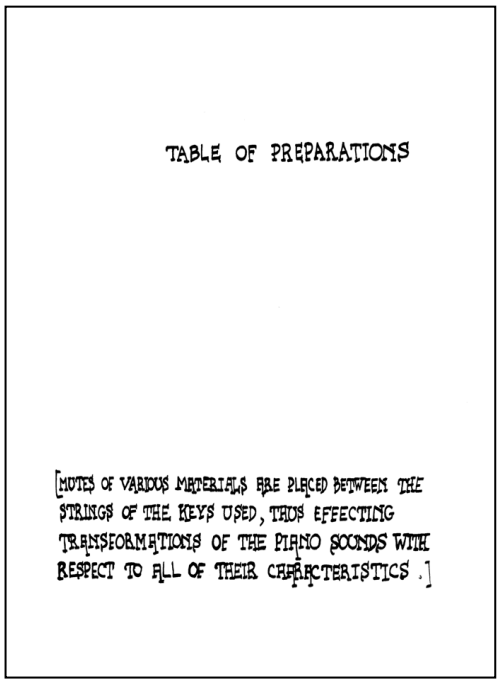


TABLE OF PREPARATIONS

[NUTS OF VARIOUS MATERIALS ARE PLACED BETWEEN THE STRINGS OF THE KEYS USED, THUS EFFECTING TRANSFORMATIONS OF THE PIANO SOUNDS WITH RESPECT TO ALL OF THEIR CHARACTERISTICS .]

Transformant le son naturel du piano, Cage le dote de toute une gamme de nouveaux timbres. Sur les 88 sons que peut émettre l'instrument, 45 sont préparés avec 53 pièces métalliques (écrous, vis…), 16 avec du caoutchouc et 4 avec du plastique.

Henri Cowell (1897-1965) inventa le *string piano* dans *The Aeolian Harp* (1923).

Le pianiste joue directement sur les cordes de l'instrument pendant qu'il presse des accords muets sur le clavier.

la musique électroacoustique

Musique composée à l'aide de sons enregistrés ou réalisés par synthèse. Elle puise ainsi son origine à la fois dans la musique concrète initiée en France par Pierre Schaeffer en 1948 et dans la musique électronique (musique conçue à partir de générateurs de signaux et de sons synthétiques et enregistrés sur bande magnétique) développée au début des années 1951 à Cologne.

« *Les compositeurs travaillent avec des sons à tout faire, l'équivalent des notes de musique. Moi, je n'ai pas de notes. Je n'ai jamais aimé les notes. Il me faut des qualités, des rapports, des formes, des actions, des personnages, des matières, des unités, des mouvements. […] C'est insuffisant, les notes. Ça n'est rien. Ça se perd. C'est bête. On ne peut pas travailler avec les notes. Les notes, c'est bon pour les compositeurs.* » *Journal de mes sons*

Pierre HENRY (1927)

***Variations pour une porte et un soupir,* 1963**

" *Pierre Henry ne se précipite pas pour l'enregistrer. Il s'exerce à en jouer, il fait comme au Conservatoire, ses "deux heures de porte" par jour. Puis il installe devant elle un micro Neumann U47, relié par un long câble au magnétophone que contrôle, depuis le rez-de-chaussée, Isabelle Chandon. Alors il enregistre la porte systématiquement, "exhaustivement", déjà comme une musique, il la fait parler et crier de toutes les manières : tantôt avec de tout petits gestes du poignet, tantôt en la secouant comme un furieux, l'enfourchant, la faisant hurler. Ces sons de porte sont d'une transparence, d'une présence et d'un impact prodigieux, et pourquoi ne décernerait-on pas un Oscar de la prise de son à cette série de sons de porte faits à Vic, dans l'Aude, en juillet-août 1962 ?* " Michel Chion in *Pierre Henry,* Fayard, 1980 (nouvelle édition remise à jour en 2003)

Quant au soupir du titre, il est double. Il est d'une part un "vrai" soupir : une prise de son d'une inspiration et d'une expiration, et d'autre part un soupir dit "chanté" et qui est en fait un son provenant d'un flexaton (il s'agit d'un instrument fait d'une lame d'acier flexible, fixée à un manche, et frappée par deux boules de bois retenue par des sortes de ressorts. Le son est clair et est surtout accompagné d'un glissando caractéristique dû aux flexions de la lame résonante).

Pièce de musique concrète, en 25 mouvements répartis en 2 séries, composée sur magnétophones avec des enregistrements réalisés par le compositeur :

- la bouche pour l'émission de soupirs (inspirés/expirés),
- une porte dont il tire une grande variété de grincements (il utilise un micro Neumann U47, relié à un magnétophone).
- un flexaton ou scie musicale (le son ressemble à un soupir dit chanté qui subit de multiples variations).

Après les enregistrements, le compositeur a repéré et échantillonné les prises de son originales (par prélèvements, fragmentations, isolations d'objets et de petites séquences, et enfin transformation). Puis il a procédé à des essais de combinaisons entre ces différents échantillons. Le travail de composition est un travail d'articulation et d'intonations par lequel la porte est transfigurée en voix et en chant.

La porte devient un instrument, qui produit divers sons à travers les mouvements qu'on lui impose, mais sans notion de hauteur (pas de partition écrite) ni artifice (elle n'est pas utilisée comme un instrument à percussion par exemple) :

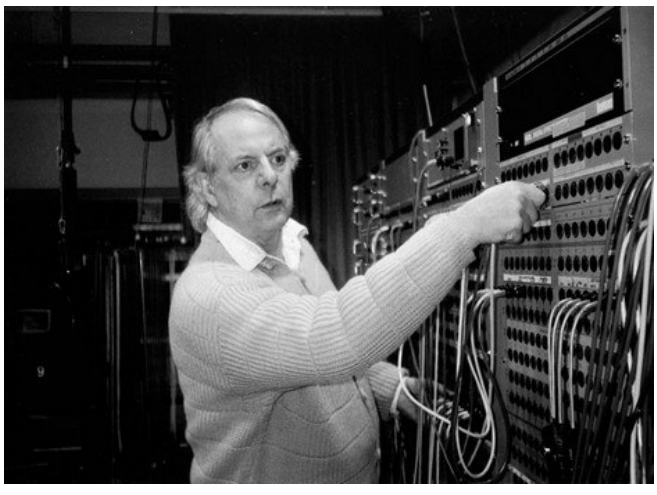
- variations en grains (événements acoustiques),
- variations de rythme (rapidité, lenteur),
- glissandi (ouverture-fermeture) constituent diverses possibilités de créer des événements sonores de hauteurs variées.
- variations d'intensité (plus ou moins fort)

Cela s'applique également aux soupirs et au son du flexaton. Certains extraits proposent d'écouter l'un des 3 sons, d'autres en utilisent plusieurs. Bien que l'oeuvre ait été « composée » son par son, elle semble être un mouvement continu.

Cette oeuvre est l'un des exemples les plus représentatifs de la musique concrète. Elle cherche à envisager la musique et sa composition sous un angle totalement différent : absence d'instruments, écoute et recherche sur le son pour lui-même, bouleversement de la construction musicale d'où la notion de thème musical (au sens traditionnel du terme) est absente.

La musique électronique

***Gesang der Jünglinge,* 1956**



Karlheinz STOCKHAUSEN (1928-2007)

« Contrairement à la musique concrète qui se sert d'enregistrements réalisés à l'aide de microphones, la musique électronique fait exclusivement usage de sons d'origine électro-acoustique. Le son est produit par un générateur de sons et gravé sur une bande magnétique. C'est alors que commence son élaboration par des manipulations de bandes, compliquées et différenciées […] »
Richard Masse, *Revue musicale*

La manipulation en studio permet une parfaite maîtrise des fréquence, amplitude et durée des sons. En agissant sur la bande magnétique par montage, variations de vitesse, filtrage des fréquences, les compositeurs s'offrent davantage de précision.

Aux sons sinusoïdaux, le compositeur mêle la voix d'un jeune garçon chantant le *Cantique des trois jeunes gens dans la fournaise* emprunté au *Livre de Daniel (III),* versets 57 à 73, en allemand. Dans cette œuvre, la direction et le mouvement des sons dans l'espace occupent une place prépondérante. La partition prévoit 5 groupes de haut-parleurs distribués autour des auditeurs. Sa nouveauté réside dans l'emploi d'une voix d'enfant enregistrée, fragile, pure et évocatrice, mise en dialogue avec sa propre démultiplication et des ruissellements de sons électroniques.

Bien que le compositeur ait pu parler à son propos d'une synthèse entre les sons "naturels" et électroniques, nous percevons plutôt, dans cette pièce extrêmement ouvragée, une mise en rapport de deux univers sonores différents, s'éclairant et se nourrissant l'un l'autre. C'est à ce titre que le *Gesang* est considéré comme la première œuvre électro-acoustique au sens historique du terme, c'est à dire celui d'une fusion entre les moyens concrets (la voix) et électroniques, auparavant considérés comme antagonistes.

Particularités de « l'orchestre électroacoustique »

La première différence réside dans le fait que c'est le compositeur, qui va créer sa propre palette de sons (son «orchestre»), qui détermine les limites sonores des matériaux. La seconde différence est que le nombre de sons simultanés n'est pas limité. En effet, l'éventuelle limitation du nombre de pistes de la session de mixage peut être contournée par des pré-mixages.

Le texte

Le texte du *Chant des adolescents* provient d'une version allemande du *Cantique des trois jeunes gens dans la fournaise ardente*, présent dans le Chapitre 3 du *Livre de Daniel*. Le texte repose sur une syntaxe élémentaire : chaque verset présente une construction formelle identique en deux parties A et B :

A. Élément fixe : « *Preiset den Herr* » (Louez le Seigneur)
B. Élément variable : groupe nominal évoquant des images de la Création (ex. "*Sonne und Mond ; Himmels Sterne ; Nächte und Tage"* (Soleil et lune ; Étoiles des cieux ; Nuits et jours ; etc.).

Selon Stockhausen, la structure de ce texte lui offre la possibilité de permuter les mots sans changer la signification profonde et religieuse du cantique, ce qui lui permet d'intégrer les mots du texte dans des agencements structurels purement musicaux.

La composition

Stockhausen a composé le *Chant des adolescents* à partir de deux types de matériaux :

- L'enregistrement de la voix d'un jeune choriste de la cathédrale de Cologne : *« un garçon de douze ans a chanté tous les sons, les syllabes, les mots et parfois des groupes de mots lorsque c'était nécessaire. Tout ceci a été enregistré sur bande et transformé, en utilisant différentes méthodes pour la hauteur, la durée, l'intensité et l'articulation du timbre ».*
  Des sons générés électroniquement : sons sinusoïdaux, bruits blancs et impulsions.
- *« La conception de base est peut-être devenue claire : tout d'abord, organiser tout ce qui est séparé en un continuum aussi lisse que possible et ensuite dégager les diversités de ce continuum pour composer avec elles. »*

La notion de continuum

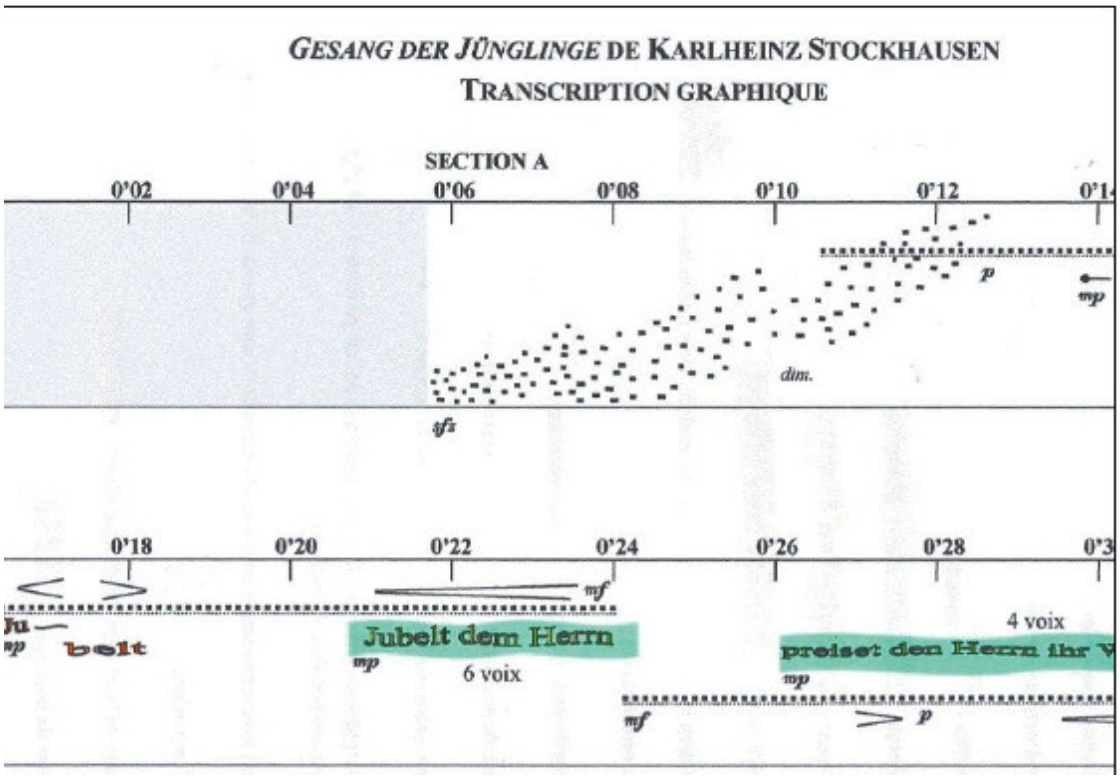
Préalablement à la composition proprement dite, Stockhausen s'est interrogé sur la possibilité de concilier les sons vocaux et les sons électroniques. Il a alors cherché à les ordonner selon une échelle commune, en établissant une relation forte entre les deux matériaux. Cette relation s'est faite au niveau de la structure du timbre (par exemple, en associant les voyelles à des complexes de sons sinusoïdaux et les consonnes fricatives et sifflantes, à des bruits blancs filtrés). Le compositeur a d'abord établi deux sous-échelles parallèles de sons vocaux et de sons électroniques, de la structure la plus simple à la plus complexe :

Son sinusoïdal ⇨ Bruit blanc
Voyelles ⇨ Consonnes « CH »

Le son sinusoïdal et le bruit blanc forment les deux pôles opposés : le son sinusoïdal est composé d'une seule hauteur précise ; quant au bruit blanc, il constitue une sorte de mélange statistique d'une multitude de sons de hauteurs différentes. Afin de mêler les deux types de matériaux sur une échelle commune, la plus continue possible, Stockhausen a ensuite élaboré des sonorités électroniques pouvant se rapprocher des sons vocaux.

Analyse de la section A (0'06 à 1'07)

La section A commence par une volée d'impulsions (de 0'06 à 0'13) qui dessine un mouvement global ascendant de l'extrême grave à l'extrême aigu. Un son complexe aigu (sur la note Mi) apparaît vers 0'11, en arrière-plan. Sur ce fond sonore, deux impulsions isolées précèdent le mot *"Jubelt"* (Priez). Intervient une première masse chorale vers 0'21. Le début de l'œuvre appelle inévitablement une interprétation : l'ample déploiement de la première volée d'impulsion du grave vers l'aigu semble avoir une analogie avec un geste liminaire se déplaçant de la terre vers le ciel, comme si le compositeur nous invitait d'emblée à quitter le domaine terrestre. La trame aiguë maintient l'auditeur vers le haut, tandis que le mot *"Jubelt"* — répondant aux deux impulsions isolées ascendantes (Sol# – Ré) par un mouvement descendant (Mib – Sib), se dirigeant vers le bas — sonne comme un appel à la prière : les masses chorales intervenant après chaque intervention soliste *("Jubelt", "Lobet ihn"),* évoquent en effet le principe de la psalmodie responsoriale des premiers offices liturgiques chrétiens et semblent exprimer des prières.



Regards croisés avec la chorégraphie

***Les Temps tiraillés,* 2009**

Dans le cadre d'une commande passée par l'IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique) et le Centre Pompidou, la rencontre entre Myriam Gourfink, chorégraphe, et le compositeur Georg Friedrich Haas (1953) signe une autre approche du rapport entre danse et musique. Dans *Les temps tiraillés*, la musique − qui appartient au registre de la musique spectrale et donc d'un travail de composition à partir du son − s'inscrit dans une rythmique très lisse.
"Temps tiraillés" donc, entre, d'un côté, le temps de la musique et, de l'autre, celui de la danse, plus lent. **Ici la musique n'accompagne pas.** Elle s'inscrit en contrepoint afin de générer une tension entre elle et la danse. Elle offre sa propre partition musicale, ses tessitures, sa temporalité, son rythme. La musique apparaît dans l'espace de manière quasi autonome, une autonomie renforcée par la présence des trois musiciens (un basson et deux altos) qui évoluent au milieu du public puis sur scène, formant ainsi une entité différente de celle constituée par les danseuses.
L'électronique vient ici déployer le son généré par les instruments, elle amplifie la constitution même du son créant ainsi un effet de lenteur et de fascination. Pour cette création, Myriam Gourfink a, dans un premier temps, travaillé sur les grands axes de la partition chorégraphique qu'elle a par la suite soumis au compositeur. Une structure architecturée autour de trois parties dont le compositeur a tenu compte pour définir à son tour la structure globale de la composition musicale. Par la suite, Myriam Gourfink a écrit une partition composée de **vingt séquences chorégraphiques autonomes** pouvant être utilisées sur scène **dans un ordre aléatoire**, et Georg Friedrich Haas **une partition musicale écrite pour être jouée d'un bout à l'autre**, sans combinaisons interchangeables contrairement à la composition chorégraphique.

Musique spectrale : Résultant de la musique électronique, la musique spectrale recrée, au moyen d'instruments de musique traditionnels combinés à l'ordinateur, le spectre harmonique du son (son fondamental et ses harmoniques). La rencontre de sons partiels (harmoniques) et de sons complexes (spectre) produit un son plus riche qu'à l'état naturel.

La notation Laban : La notation Laban, également appelée cinétographie ou Labanotation, permet de transcrire le mouvement humain. Elle a été conçue dans les années 20 par Rudolf Laban. Sur la base des quatre éléments essentiels constitutifs d'un mouvement (l'espace, le temps, le poids et la force), la notation Laban permet de lire, écrire, analyser et penser le mouvement. Ce système de notation est utilisé essentiellement afin de préserver et de transmettre un répertoire chorégraphique.

Une forme d'adéquation surgit entre les processus de Myriam Gourfink - qui frôlent l'immobilité du yoga - et les infimes mouvements de la musique spectrale de Georg-Friedrich Haas ; la musique s'inspire de la figure du glissando – prolongé à l'extrême – et la danse, d'un ralentissement infini du mouvement. Développant la concentration des danseurs sur le souffle, Myriam Gourfink utilise des codes de la danse tels des opérateurs d'action, de qualité, de relation. Les musiciens interagissent avec des événements électroniques en direct, les danseuses réagissent à des signes projetés sur des écrans, qui forment comme une coupole au-dessus d'elles.

approche pluridisciplinaire

perception – phénoménologie

Le sens premier de l'*esthétique* (du grec *αἰσθάνομαι* « percevoir par les sens ») nous autorise à rappeler quelques grands principes. S'il y a « perturbation », trouble, c'est que nos capteurs sensoriels sont stimulés par des facteurs déstabilisants.
Par cette confrontation émetteur/récepteur, l'observateur est entraîné, en « prise directe », dans une expérience, c'est-à-dire, dans une mise en présence(s).
La rencontre sensible avec les œuvres ne conduit pas systématiquement à la re-connaissance mais au(x) re-senti(s), elle s'inscrit dans ce que l'on pourrait définir comme le premier degré de la com-préhension (au sens de « prendre avec soi »). L'acte créateur révèle souvent quelque chose qui échappe d'ordinaire, il conduit à s'in-corporer certains phénomènes et, ici, à dé-couvrir ceux qui échappent à notre perception commune.

Dans l' *Encyclopædia Universalis* [en ligne] :
- François TRÉMOLIÈRES nous rappelle que « la *Phénoménologie de la perception* est la thèse d'État de Maurice Merleau-Ponty. L'ouvrage, divisé en trois parties : « Le Corps », « Le Monde perçu », « L'Être-pour-soi et l'être-au-monde », présente une introduction qui marque l'importance de la notion de « champ phénoménal ». C'est par elle, en effet, que le dualisme traditionnel a une chance d'être dépassé ; c'est en elle que la *perception* refait l'unité des théories contraires de la *sensation* et du *jugement*. Largement, la psychologie dite scientifique est *réaliste*, et la critique qu'on en fait *intellectualiste*. Il s'agit donc, à partir de la formulation des éléments implicites dans le travail scientifique, de reprendre l'opposition du sujet et de l'objet : en substituant au premier le corps, entendu comme « corps propre » (corporéité) c'est-à-dire non comme corps au sens de la mécanique classique mais, bien au contraire, comme part éprouvée de l'extériorité, ou part objectivée de l'intériorité ; en préférant au second le *monde*, c'est-à-dire non pas l'étendue abstraite de la géométrie, mais un lieu habité, vécu. C'est un *être au monde* qu'il faut décrire. Le *cogito* est repensé comme « *projet du monde* » et le monde comme *lieu des significations* ; le rapport de l'un à l'autre se traduit, en référence explicite à Heidegger, dans la notion clé de *temporalité*. »

- Jean-Paul DUMONT ajoute que « pour étudier le concept de phénomène, il est indispensable de remonter, par-delà ces présupposés philosophiques, à l'origine scientifique ou même préscientifique du terme. Alors, on constate que le terme de phénomène a d'abord correspondu au statut que les penseurs grecs, prédécesseurs ou contemporains de Socrate, assignaient au perçu ; ensuite, au fur et à mesure que progressait la réflexion philosophique, ce modèle scientifique archaïque ainsi que le terme qui le dénommait ont servi à définir une attitude philosophique imitant l'ancienne position scientifique : alors que la physique et la physiologie anciennes tenaient le phénomène pour une réalité matérielle mixte produite par la synthèse de la lumière propre à l'objet sensible et au sens, la philosophie a, sur un plan non plus expérimental mais proprement spéculatif, posé le problème de la nature du perçu en termes de relation d'un objet et d'un sujet. Définir le concept de phénomène et mettre en relief son importance dans l'histoire de la pensée occidentale, cela revient à indiquer

comment un concept scientifique archaïque a pu, au regard de la philosophie, remplir la fonction de modèle au point qu'un concept élaboré par les pythagoriciens et repris par les sophistes, par Platon et par Aristote a constitué le type selon lequel Kant a formulé le problème de la connaissance sensible sous une forme critiquée ensuite par Hegel, puis par la phénoménologie husserlienne. »

- Georges THINÈS affirme que « l'étude de la perception entraîne, quoi qu'on fasse, une confusion entre le vécu et l'intelligible, confusion d'autant plus profonde que le vécu, défini fallacieusement comme le « privé », le singulier irréductible, est opposable à partir de ce moment à l'« objectif », défini comme l'universel. Et lorsque certains, Erwin Straus en particulier, ont montré que la fidélité même aux lois de la physiologie obligeait à traiter du sentir et non des sensations, leur mise au point a paru largement étrangère aux buts poursuivis par une psychologie rigoureuse. Il semble bien que l'épistémologie fondamentale impliquée par l'étude des perceptions doive, dans une perspective soucieuse de prudence, être abordée à partir des enseignements de la physique et, concurremment, à partir du concept de conscience. […] Le *ressentir* et le *constater* sont indissociables dans les actes qui unissent l'être vivant à son entourage. »

éducation musicale :

mouvement perpétuel : quelques références

Perpetuum mobile, œuvre orchestrale d'Arvo Pärt (1963).
Short Ride in a Fast Machine de John Coolidge Adams (1986).
Perpetuum Mobile du Penguin Cafe Orchestra (1987)

la monte young

Compositeur américain (Bern, Idaho, 1935).

Après des études musicales à Los Angeles, à l'université de Berkeley et à New York (musique électronique avec Richard Maxfield), il commence à composer dans un style dodécaphonique dont il se détournera vite. Il travaille un moment avec Terry Riley pour la direction musicale de la troupe de danse d'Ann Halpern. En 1962, il fonde son propre atelier, *The Theatre of Eternal Music,* où il commence à réaliser ses projets de musique minimale à base de notes tenues sur des durées infinies. Avec le peintre et artiste cinétique Marian Zazeela, qu'il a épousée en 1963, il conçoit des spectacles de sons et de lumières se déroulant sur des heures ou des journées dans une « dream house » (maison du rêve). Il a l'occasion de fortifier ses conceptions en faveur d'une musique méditative en étudiant le style vocal Kirana auprès d'un musicien indien, le pandit Pran Nath, qu'il accompagne dans des tournées comme joueur de tampura.

Son projet se catalyse dans une œuvre globale et infinie, conçue en 1964, *The Tortoise, his Dreams and Journeys* (« la Tortue, ses rêves et ses voyages »), comprenant un grand nombre de sections durant chacune jusqu'à une semaine, utilisant des sons électroniques immobiles, des interventions vocales et instrumentales (cordes), et des effets lumineux devant se jouer, dans l'idéal, éternellement. Un grand nombre de ses pièces des années 70 s'inscrivent dans le cadre de ce projet global. Enfin, à la fin des années 70, il reprend une œuvre de 1964, fondée sur le principe d'un accord « juste », non tempéré, du piano, *The Well Tuned Piano* (« le Piano bien accordé »). »[20]

[20] Source : *Dictionnaire de la musique*, Larousse

inter-catégories

fluxus

« En 1952, aux États-Unis, au collège de Black Mountain, deux musiciens (John Cage et David Tudor), un peintre (Robert Rauschenberg) et un chorégraphe (Merce Cunningham) organisent un spectacle, précurseur des *happenings*, qui constitue la première tentative de fusion entre diverses formes d'expression. Cet événement, conjugué à la leçon de Dada (surtout de Duchamp) et à l'enseignement libérateur de musique expérimentale que Cage donne à New York, va déclencher un comportement spécifique chez un certain nombre d'artistes (Dick Higgins, Alison Knowles, La Monte Young, Henry Flynt, Ray Johnson, Robert Watts, George Brecht, Robert Filliou et George Maciunas) " ayant quelque chose d'indescriptible en commun " (G. Brecht). Grâce à l'action dynamique de Maciunas, ils organisent en 1961, à la galerie AG de New York, une série de Performances (essai de synthèse entre la musique concrète, les arts visuels et des gestes banals et quotidiens).

Maciunas part en Europe avec l'intention de publier une revue qu'il intitulerait " Fluxus " dans le but " de refléter l'état de flux dans lequel tous les arts se fondent avec le respect de leur media et de leur fonction ". À son arrivée il contacte des artistes de divers pays : Wolf Vostell, Nam June Paik et Ben Patterson à Cologne, Emmet Williams à Darmstadt, Joseph Beuys à Düsseldorf, Addi Koepcke à Copenhague, Robert Filliou à Paris et Ben à Nice. Un peu partout, à Londres, à Paris, à Stockholm, Maciunas organise des Fluxus/Performances ou Festivals Fluxus, dont le plus célèbre a lieu à Wiesbaden en septembre 1962. Il revient finalement à New York, où il réalise son premier concert Fluxus. En 1964 Dick Higgins, un des principaux protagonistes de Fluxus, crée une nouvelle revue *Something Else Press*, pour permettre une plus large diffusion des idées Fluxus. En dehors des Performances et des concerts, les artistes font connaître leurs travaux par des éditions de livres, des multiples et des films.

Plus qu'un mode d'expression déterminé, Fluxus est avant tout une attitude devant la vie, une tentative d'abolir les frontières séparant celle-ci du domaine de la création artistique. Il n'y a plus d'objet privilégié sacralisé par le dénominatif " art ", ni de catégorie fixe comme théâtre, musique, art plastique et littérature, mais une base commune se traduisant par des propositions, des gestes et des actions ayant recours à ces disciplines. »[21]

performance : perturber l'espace public quotidien

Mentionnons tout d'abord ce que la performance n'est pas : ce malencontreux vocable n'entretient, dans le domaine artistique, aucun rapport avec une société compétitive dans laquelle tout acte se doit d'être quantifiable. La performance ne tient pas du record à surpasser. Certes, les termes sont fluctuants… et le lexique ordinaire n'aide guère à s'y retrouver !

Rappeler que, dans le domaine artistique, l'acte performantiel convoque simultanément les notions d'espace, de corps et de temps, constitue juste une évidence. Tout geste artistique reposant fondamentalement sur le corps d'un artiste à l'œuvre, on ajoutera seulement, ici, que la performance promeut le corps dans l'œuvre comme matériau essentiel et que, de ceci, découle le développement d'une proposition éphémère - qui, par définition, jamais plus ne pourra se réaliser dans des conditions identiques. Mais cette première approche, susceptible de s'appliquer tout autant au théâtre qu'à la danse, bref, à la « société du spectacle », n'explique pas grand-chose aux non-

[21] Source : *Encyclopédie Larousse* en ligne, consultée le 15 février 2014. URL : http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/Fluxus/152186

initiés. Il convient donc d'insister sur l'incidence des lieux où elle prend place et de saisir le rôle dévolu au public.

Le fondement de cette pratique repose sur l'acte, l'action, le geste, l'événement. Par là même, elle échappe à toute récupération mercantile. Point n'est question ici de revenir sur les grands épisodes des avant-gardes ayant autorisé l'avènement de ce mode opératoire. La trace des malices de Marcel Duchamp - et de bien d'autres encore - subsiste, quel que soit le secteur de l'art actuel vers lequel on se tourne.

Le performer se définit avant tout comme un artiste transgressif, comme un agent perturbateur. Qu'il opère dans des lieux institutionnels ou dans l'espace public, il prend le risque de systématiquement passer pour un fou, un marginal ayant l'audace d'exhiber des attitudes déviantes. Il dérange : sa pratique génère un bienfaisant « remue-méninges » qui ébranle, plutôt plus que peu, nos habitudes et nos certitudes.

arts plastiques

vassiliakis takis : matérialiser l'immatériel[22]

The Brain
Fer, aimant, cône aluminium
2004

« Un des rares inventeurs et rénovateurs de la sculpture après Brancusi et Giacometti, Takis, né en 1925 à Athènes, s'est installé à Paris en 1954. Très tôt fasciné par l'invention du radar et par ce qu'il appelle le « paysage technologique » des gares de triage, il a, dès 1954-1955, entrepris une série de *Signaux*, mobiles et verticaux, d'emblée très différents des mobiles horizontaux de Calder. Il les a associés, en 1957, à des feux d'artifice en les exposant sur des trottoirs de Montparnasse et de Saint-Germain-des-Prés, précédant ainsi les manifestations de l'« art dans la rue ». En 1959, il a l'idée d'utiliser la force magnétique pour maintenir des éléments métalliques dans l'espace. Baptisées « télémagnétiques » par Alain Jouffroy, ces premières sculptures, libérées de l'attraction terrestre, tentent de rendre visible et sensible l'énergie invisible qui tient tout en suspens. Ayant choisi comme premier lieu d'exposition la galerie Iris Clert, dont il a encouragé la création, il y entre en rivalité stimulante avec Yves Klein et Jean Tinguely, dont les innovations l'intéressent et qui cherchent à incorporer ses idées aux leurs. En 1960, après l'envoi par les Soviétiques de la chienne Laïka dans l'espace, il veut être symboliquement le premier à libérer l'homme de la pesanteur et, avec le concours de poètes comme William Burroughs, Gregory Corso et Sinclair Bailes, il fait lire à ce dernier un poème dans le vide, entre le sol et le plafond de la galerie.

Persuadé de la nécessité de revenir aux origines par des moyens d'avant-garde, Takis continuera de s'exprimer par le truchement du magnétisme, mais en renouvelant assez souvent ses thèmes d'application. Ses œuvres utilisant les forces magnétiques, créées entre 1960 et 1990, ont été présentées en 1990 à la J.G.M. Galerie (Paris). Surnommé en 1962 par Marcel Duchamp « gai laboureur des champs magnétiques et indicateur des chemins de fer doux », Takis est plus préoccupé qu'on ne le croit par les catastrophes dont la technologie doit répondre et dont il veut faire prendre conscience en détournant cette dernière de ses fins utilitaires.

[22] Cf. dossier de presse en ligne, URL : http://xippas.com/datas/docs/en/artiste_presse/presse-takis.pdf

En 1965-1966, il invente des instruments musicaux, les *Télésculptures musicales*, sorte de guitares électroniques géantes, où une aiguille frappe une corde métallique, selon la programmation. Il poursuivra ces recherches en 1974 en utilisant les plaques arrière des camions-citernes ou en fabriquant des gongs géants, qu'un marteau vient frapper selon le même système : ces gongs, selon Nicolas Calas, « réveillent l'esprit antithétique, d'un conflit entre arrêts démoniaques et percussions célestes ».
Ayant déposé en 1968 le brevet d'*Hydrodynamics*, une machine flottante qui transforme les oscillations de la mer en l'électricité nécessaire à l'éclairage de bouées, il a dédié cette invention à Marcel Duchamp.
Si ses *Signaux* étaient déjà des « fleurs en métal », ses *Sculptures hydromagnétiques* de 1969, où l'on voit la limaille s'élever comme un petit champignon atomique dans un réceptacle en verre, provoquent une certaine inquiétude.

Créateur, en 1981, dans le Forum du Centre Georges-Pompidou, d'un environnement où les *Télélumières* présidaient à un gigantesque orchestre d'instruments non dirigés par l'homme et, en 1983, à Épidaure, des décors de l'*Électra* de Sophocle, Takis, dont l'œuvre fut présentée à la Galerie nationale du Jeu de paume en 1993, est sans doute l'artiste du XX^{e} siècle le plus fidèle au polythéisme et aux mythes fondamentaux de son pays. Musique, danse, érotisme et lumière se conjuguaient dans l'exposition performance interprétée par la contrebassiste Joëlle Léandre et la danseuse Martha Zioga au musée Rath de Genève, en 1986.
De nouveaux *Signaux lumineux* sont réalisés, en 1990, pour le pilier nord-ouest de la Grande Arche, à la Défense.
Dans les années 2000, Takis poursuit ses recherches sur les forces magnétiques et l'énergie cinétique du vent, qui donnent lieu aux séries *Signal lumineux* (2000), *Antigravité* (2000), *Photovoltaïque* (2002), *Sphère musicale* (2002), *Signal éolien* (2004), *Colonne magnétique* (2004), *Mur magnétique* (2004). »[23]

design

mathieu lehanneur

« Je ne suis pas un scientifique mais... »

Un designer est censé proposer des objets, des solutions à ses contemporains. La première préoccupation de Mathieu Lehanneur est donc de comprendre qui est cet être humain, comment il fonctionne et interagit avec son environnement.
Son approche, entre celle du chercheur et celle de l'industriel, présente, d'un côté, une vision très novatrice et abstraite, de l'autre, une vision très concrète guidée par la réalité industrielle et son savoir-faire bien installé.

La spécificité du travail de Mathieu Lehanneur consiste à replacer des technologies dans des rituels, au plus proche du corps humain. Déjà, dans son travail de diplôme objets thérapeutiques, il affirmait son intérêt pour le bien-être physiologique, avant tout impératif social. En tant que designer, sa tâche n'est pas d'être vecteur de progrès social et encore moins de participer à une esthétisation du cadre de vie, mais de réduire le stress psychique et physiologique, inhérent à la condition d'être vivant. En ce sens, il propose une nouvelle définition du confort, compris comme homéostasie, ou régulation harmonieuse des échanges entre notre corps et son environnement.

[23] Extraits de l'article d' Alain Jouffroy, « TAKIS VASSILIAKIS (1925-) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 17 février 2014. URL : https://www-universalis--edu-com.nomade.univ-tlse2.fr/encyclopedie/vassiliakis-takis/

« Chaque projet est le fruit d'une histoire, d'une recherche et l'élaboration du scénario occupe près de 90 % du temps de conception. Puis le dessin suit », explique-t-il. Sa méthode de travail, qui se concentre presque entièrement sur le principe de scénario, découle de son incapacité, de son propre aveu, à maîtriser les outils de conception classiques (plans, modélisation, mise en production).

Exemple de scénario :

dB, 2006.
ABS, mini haut-parleurs, moteur, chargeur, 18 cm de diamètre.

Sensiblement proche de l'animal domestique, *dB* se déplace à la manière d'un ballon qui roule. Il capte en permanence le niveau sonore de l'habitat et, dès qu'il estime que le volume acceptable est dépassé, il se déplace pour se positionner au plus proche de la source sonore, qu'il s'agisse d'un enfant qui pleure ou de la télévision. Il peut aussi se placer à côté d'une fenêtre s'il juge le bruit extérieur trop fort. Dans tous les cas de figure, il émet en continu ce son fabriqué qu'on appelle bruit blanc et qui est la somme de toutes les fréquences audibles par l'oreille humaine portées à la même intensité. Si le bruit est une cause de perturbation, l'intérêt du bruit blanc est qu'il crée un bandeau sonore dont l'intensité moindre permet au cerveau de se caler sur lui et de ne plus être importuné par des nuisances extérieures.

jólan van der wiel

Gravity Stool, 2012, mélange de particules de plastique et de métal.
Collection Grand-Hornu mages/Province de Hainaut.

Le tabouret *Gravity* doit sa forme unique à la combinaison de champs magnétiques et à la loi de la gravitation. Partant de l'idée que toute chose est influencée par la loi de l'attraction universelle, une force qui a un puissant effet structurant, Jólan van der Wiel a essayé de tirer parti de ce phénomène naturel en exploitant sa propre force : le magnétisme. Il a ainsi créé une machine où le positionnement des champs magnétiques, s'opposant l'un l'autre, déterminent la forme finale de l'objet. C'est en soumettant un matériau composé de plastique et de limaille de fer à l'action de cette machine, qu'il est parvenu à lancer une petite chaîne de production, modeste mais efficace. Les produits sont caractérisés par des formes bizarres et organiques, propres à la nature elle-même.
Jólan van der Wiel envisage la combinaison de technologies et de phénomènes naturels comme un véritable potentiel pour le développement futur du design. Pour lui, imaginer de nouveaux outils constitue un moyen important pour inspirer et donner vie à de nouvelles formes.

anthony dunne et fiona raby

Le duo anglais questionne le spectateur au travers d'objets troublants. Malgré une proximité évidente avec les formes de l'art contemporain, les projets de Dunne & Raby se revendiquent explicitement du design, car leurs recherches portent toujours sur des « produits, considérés comme une catégorie d'objets qui peut infiltrer la vie quotidienne des gens ». Ainsi, l'objet – fut-il un meuble ou une technologie des plus avancées – n'est plus considéré comme un simple artefact mais comme

une interface, comme un intermédiaire qui permet d'envisager de manière critique le contexte dans lequel il s'inscrit, l'environnement humain, le jeu des relations et des interactions. Ce travail est aux antipodes d'une conception où l'utilisateur serait simplement assimilé à un consommateur ou à un être raisonnable et prévisible. Selon eux, le rôle du design est plutôt de procurer une échappatoire face à un monde sens dessus dessous.

A travers leurs explorations, ils cherchent à réunir aussi bien des designers, des industriels que le public. Ils développent à ce titre des outils efficaces qui ont pour but de mettre à jour les tendances qui questionnent présent et futur. Dans leurs projets, ils proposent ainsi une nouvelle approche du design basée sur l'engagement et l'émotion et inventent de nouveaux objets tout aussi critiques, psychologiques qu'esthétiques : *Placebo Furniture* regroupait toute une collection d'objets insolites qu'il était demandé au public d'adopter. Ces objets fonctionnels jouaient à la fois sur la notion de bien-être mais aussi sur la relation de transformation qu'ils subissaient sous l'effet de radiations électromagnétiques[24].

chorégraphie

luc petton

Luc Petton a suivi une formation de danseur à New York en 1980-1981 au Dance Theater Lab d'Alwin Nikolais et également auprès de Murray Louis et Hanya Holm. Parallèlement, il travaille aussi auprès de Trisha Brown. En 1994, le chorégraphe crée sa propre compagnie, Le Guetteur Luc Petton & Cie, où il développe, à partir de 2004, un langage chorégraphique particulier auquel participent des oiseaux - approche originale qui lui vaudra une large notoriété internationale auprès du public. Le jeu est donc mené tour à tour par le danseur et par l'oiseau, chacun étant à l'écoute de l'autre, suivant ou anticipant l'autre. La musique est jouée en direct. Elle réagit à la situation du plateau, ajuste son temps à celui des danseurs et des oiseaux, car la durée de chaque séquence peut varier selon leurs réactions

« La création de Luc Petton, *La Confidence des oiseaux* avait transformé la salle Gémier en volière de fortune, le chorégraphe imaginant un ballet pour danseurs et corneilles, geais, pies et autres étourneaux. Quelle serait dès lors la suite des aventures de sa compagnie Le Guetteur ? La réponse tient en un titre évocateur, *Swan*[25] (cygne) qui évoque aussi bien le monde de la danse classique que celui des animaux. Aux yeux de Luc Petton, le cygne « entre grâce et pesanteur, apparaît comme le plus ambivalent des oiseaux ». Dès le printemps 2010, dès leur éclosion, les tout jeunes cygnes blancs ont pu se familiariser avec le chorégraphe et leurs partenaires de « danse ». Peu à peu, petit pas après petit pas, une véritable complicité est née qui rend maintenant possible ce spectacle à nul autre pareil. Au moment même

[24] Ainsi la *Nipple chair*, siège dont le dossier est doté de deux tétons qui vibrent en réponse aux champs magnétiques

[25] Extraits visibles ici : http://www.youtube.com/watch?v=fJHK_HwSmXY

où nous écrivons ces lignes, les cygnes noirs commencent à percer leur coquille et vont donc d'ici quelques heures poser leur premier regard sur ce monde et sur leurs futurs partenaires. « Tel un palimpseste du *Lac des cygnes* de Petipa-Ivanov, nimbé dans l'atmosphère magico-poétique des *Métamorphoses* d'Ovide, *Swan* est une création qui réinitialise, avec un oiseau de grande taille, les nombreuses recherches menées pour *La Confidence des oiseaux* », résume Luc Petton. Il sera question d'un espace-temps poétique « où les frontières entre animalité et humanité, entre les éléments, air, terre et eau, sont indécises, comme dans un temps où l'on marchait encore sur des métamorphoses, un temps où tout était contigu ». Mêlant archaïsme des images et traitement chorégraphique contemporain, Luc Petton fera de *Swan* « un paradoxe éclairant comme un révélateur des territoires enfouis porteurs d'émotions étonnamment vivaces ». Un amour de Swan en quelque sorte. » Philippe Noisette[26], 2012

poésie

André Breton, Louis Aragon, Benjamin Péret, Robert Desnos, constituent, entre autres, les premiers noms de poètes qui surgissent spontanément. Dans son article « Le surréalisme en équations »[27], Virginie Duzer mentionne qu' « intéressés par les théories freudiennes, mais aussi par le développement de la géométrie non-euclidienne et la question de l'automatisme, les surréalistes revendiquaient une science de la recherche perpétuelle : « Il se peut que la vie demande à être déchiffrée comme un cryptogramme. » C'est-à-dire qu'il y aurait quelque message chiffré au cœur du quotidien, et que le surréalisme demande une lecture du monde qui serait déchiffrement, soit à la fois réflexion, calcul d'occurrence, et recherche de chiffre. Et c'est à partir de la découverte d'un code (souvent numérique) que le message pourrait être décrypté, si bien que les combinaisons mathématiques en viendraient à libérer le langage de sa gangue de conscience et du poids de l'ordre moral. »

« De tous les poètes surréalistes, Péret est celui qui a pratiqué l'écriture automatique avec le plus de ferveur, de régularité et de spontanéité. Dans ses poèmes comme dans ses contes - Péret subvertit le continuum logique. Il lance sur les rails du discours traditionnel, des trains de mots inhabituels, de façon à provoquer des déraillements exemplaires. Pour multiplier les accidents de ce genre, il cède à tous les caprices du discours, il use et abuse de tout ce que la syntaxe permet : relatives en chaînes, qui sans cesse relancent le propos, emploi de locutions conjonctives qui obligent à trouver, coûte que coûte, des principales à l'abandon, locutions consécutives qui justifient n'importe quelle conséquence errante. « Et si par hasard vous vous trouvez subitement arrêtés, n'hésitez pas, forcez la porte de l'inconscient et écrivez la première lettre de l'alphabet par exemple. La lettre A en vaut une autre. Le fil d'Ariane reviendra de lui-même. » (Péret, *L'Écriture automatique*, 1929). »[28]

Dormir dormir dans les pierres[29]
(fragments)

Soleil route usée pierres frémissantes
Une lance d'orage frappe le monde gelé

[26] Journaliste, spécialiste du spectacle vivant

[27] in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (éd.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, ouvrage électronique mis en ligne en janvier 2014 sur le site « Épistémocritique », www.epistemocritique.org, p. 399-411

[28] Claude Courtot, *Introduction à la lecture de Benjamin Péret*, Le Terrain vague, 1965.

[29] In *La poésie surréaliste, éditions surréalistes, 1927*, Seghers, 1970, p 255

C'est le jour des liquides qui frisent
des liquides aux oreilles de soupçon
dont la présence se cache sous le mystère des triangles
[…]
Mais taisez-vous tas de pain le paysage lève ses grands bras de plume
et les plumes s'envolent et couvrent la queue des collines
et voici que l'oiseau des collines se retrouve dans la cage de l'eau

Mais plumes arrêtez-vous car le paysage n'est presque plus qu'une courte-paille
que tu tires
C'est donc toi fille aux seins de soleil qui seras le paysage
l'hypnotique paysage
le dramatique paysage
l'affreux paysage
le glacial paysage
l'absurde paysage blanc
qui s'en va comme un chien battu
se nicher dans les boîtes à lettres des grandes villes
sous les chapeaux des vents
sous les oranges des brumes
sous les lumières meurtries
sous les pas hésitants et sonores des fous
sous les rails brillants des femmes
qui suivent de loin les feux follets des grands hérons du jour et de la nuit
les grands hérons aux lèvres de sel éternels et cruels
éternels et blancs
cruels et blancs

sciences[30]

La relativité einsteinienne, puis la physique quantique ont indiqué qu'aux deux pôles du réel, le macro-physique et le micro-physique, l'espace et le temps perdent leurs caractères absolus et transcendants ; du coup, nous découvrons que, de part et d'autre de la « bande moyenne » structurée par le temps et l'espace, ces deux pôles du réel échappent à la logique. C'est dire que, lorsque nous arrivons aux deux pôles (micro et macro) de notre « bande moyenne », que nous avions crue longtemps être la seule réalité physique, nous arrivons à la fois aux limites du réel connaissable, aux limites de notre concept de réel lui-même et aux limites de la logique.

Quelque chose échappe, quelque chose qui est de l'ordre de l'origine.
Il apparaît que, tant l'étude de la logique (Gödel) que celle de la structure de la matière (Heisenberg) ou celle de l'évolution irréversible (Prigogine) débouchent sur le même constat d'incomplétude, le même horizon d'indécidabilité, la même impossibilité de limiter le vrai à la totalité de ce qui peut être dit, formellement démontré ou immédiatement mesuré.
Faire une théorie de la connaissance conduit à reconnaître que quelque chose se dérobe.
La science contemporaine nous invite à prendre la mesure de la positivité de cette incomplétude qui apparaît comme la condition-même de la connaissance.
Il s'agit d'une belle ouverture à la question de la signification et à la place du sujet dans l'exploration du monde auquel il appartient !

[30] Extraits des « Ateliers sur la contradiction », *Nouvelle force de développement en science et société*, Ecole n.s. des mines, Saint-Etienne, 19-21 Mars 2008. URL : http://www.emse.fr/aslc2009/pdf/textes%20pour%20les%20actes%202.pdf

Voilà que le progrès au niveau de la connaissance scientifique se traduit en termes de passage de la certitude à l'incertitude, ce qui n'est pas sans renvoyer l'homme à sa contingence et à sa finitude. Comme le disait le philosophe des sciences Karl Popper en 1935, reprenant les idées de Pierre Duhem :
« Le vieil idéal scientifique de l'*epistémé*, l'idéal d'une connaissance absolument certaine et démontrable, s'est révélé être une idole »

la poétique de l'œuvre ouverte

Les écrits d'Umberto Eco s'accordent parfaitement avec cette exposition monographique.

***extraits de* l'Œuvre ouverte**[31]

Il convient d'observer, sous peine d'équivoque terminologique, que si nous allons parler d'œuvres « ouvertes », c'est en vertu d'une convention : nous faisons abstraction des autres acceptions du mot pour en faire l'expression d'une dialectique nouvelle entre l'œuvre et son interprète.
Les esthéticiens parlent parfois de « l'achèvement » et de l' « ouverture » de l'œuvre d'art, pour éclairer ce qui se passe au moment de la « consommation » de l'objet esthétique. Une œuvre d'art est d'un côté un objet dont on peut retrouver la forme originelle, telle qu'elle a été conçue par l'auteur, à travers la configuration des effets qu'elle produit sur l'intelligence et la sensibilité du « consommateur » : ainsi l'auteur crée-t-il une forme achevée afin qu'elle soit goûtée et comprise telle qu'il l'a voulue. Mais d'un autre côté, en réagissant à la constellation des stimuli, en essayant d'apercevoir et de comprendre leurs relations, chacun exerce une sensibilité personnelle, une culture déterminée, des goûts, des tendances, des préjugés qui orientent sa jouissance dans une perspective qui lui est propre. Au fond, une forme est esthétiquement valable justement dans la mesure où elle peut être envisagée et comprise selon des perspectives multiples, où elle manifeste une grande variété d'aspects et de résonances sans jamais cesser d'être elle-même. (Un panneau de signalisation routière ne peut, au contraire, être envisagé que sous un seul aspect ; le soumettre à une interprétation fantaisiste, ce serait lui retirer jusqu'à sa définition.) En ce premier sens, toute œuvre d'art, alors même qu'elle est forme achevée et « close » dans sa perfection d'organisme exactement calibré, est « ouverte » au moins en ce qu'elle peut être interprétée de différentes façons sans que son irréductible singularité en soit altérée. Jouir d'une œuvre d'art revient à en donner une interprétation, une exécution, à la faire revivre dans une perspective originale.

Il est clair cependant que des œuvres [...] sont « ouvertes » en un sens moins métaphorique et plus concret. Ce sont (à envisager le phénomène d'une façon grossière) des œuvres inachevées que l'auteur confie à l'interprète, un peu comme les morceaux d'un Meccano ; on dirait qu'il se désintéresse de leur sort. [Ce qui devrait] nous amener à chercher pourquoi les artistes poussent aujourd'hui dans ce sens, quels facteurs culturels les entraînent et quelle évolution de la sensibilité esthétique. Mieux : nous ne pouvons manquer de nous demander ce que deviennent des expériences aussi paradoxales au regard de la théorie esthétique. [...]

Dans le domaine des arts plastiques, il existe des objets d'art doués d'une mobilité qui leur permet de se recomposer comme en un kaléidoscope sous les yeux du spectateur.
Ce sont, à un niveau élémentaire, les *Mobiles* de Calder, structures qui ont le pouvoir de se déplacer dans l'air et d'y adopter diverses compositions, engendrant continuellement leur propre espace et leurs propres dimensions.

[31] Collection «Points», Éditions du Seuil, Paris 1965, pages 15-40

A un niveau plus élevé, citons la Faculté d'Architecture de l'Université de Caracas, définie comme une « école à inventer chaque jour » : les salles y sont constituées par des panneaux mobiles de façon que professeurs et élèves adaptent leurs conditions de travail au problème d'architecture ou d'urbanisme qu'ils sont en train d'étudier, modifiant donc continuellement la structure interne de l'édifice. [...]

Dans un domaine plus modeste, le dessin industriel est à l'origine de toute une gamme d'œuvres en mouvement : fauteuils et lampes démontables, bibliothèques par éléments qui permettent à l'homme d'aujourd'hui de créer et de disposer les formes parmi lesquelles il vit, selon son goût et ses besoins. [...]

Il n'est pas surprenant de retrouver dans la poétique de l'œuvre « ouverte » (et plus encore de l'œuvre en mouvement) l'écho plus ou moins précis de certaines tendances de la science contemporaine. C'est devenu un lieu commun de se référer au continuum espace-temps pour décrire la structure de l'univers joycien. Et ce n'est pas par hasard que Pousseur parle, pour définir une de ses œuvres, de « champ de possibilités », usant ainsi de deux concepts particulièrement révélateurs de la culture contemporaine : la notion de « champ », empruntée à la physique, implique une vision renouvelée des rapports classiques (univoques et irréversibles) de cause à effet, que remplacent un système de forces réciproques, une constellation d'événements, un dynamisme des structures ; la notion philosophique de « possibilité» reflète, elle, l'abandon par la culture d'une conception statique et syllogistique de l'ordre, l'attention à ce qu'ont de ductile décisions personnelles et valeurs, remis en situation dans l'histoire.

Le fait que, dans une structure musicale, ne soit pas nécessairement déterminée la succession, le fait même que dans la musique sérielle déjà il n'existe plus un centre tonal permettant de déduire à partir des prémisses les mouvements successifs du discours, tout cela répond à une crise du principe de causalité. La logique « à deux valeurs » (l'opposition classique entre le vrai et le faux, entre un fait et sa contradiction) n'est plus l'unique instrument possible de connaissance, et l'on voit apparaître des logiques à plusieurs valeurs pour lesquelles l' indéterminé, par exemple, est une catégorie du savoir : dans ce contexte culturel surgit une poétique nouvelle où l'œuvre d'art n'est plus dotée d'une fin nécessaire et prévisible; où la liberté de l'interprète devient une forme de cette même discontinuité qui, pour la physique moderne, représente non plus le moment de l'échec mais la situation inévitable et foncière, du moins au niveau intra-atomique. [...]

«Comment aucune chose peut-elle jamais se présenter à nous pour de bon, puisque la synthèse n'en est jamais achevée ? (...). Comment puis-je avoir l'expérience du monde comme d'un individu existant en acte, puisqu'aucune des vues perspectives que j'en prends ne l'épuise (et) que les horizons sont toujours ouverts ? (...). La croyance à la chose et au monde, ne peut signifier que la présomption d'une synthèse achevée et, cependant, cet achèvement est rendu impossible par la nature même des perspectives à relier, puisque chacune d'elles renvoie indéfiniment par ses horizons à d'autres perspectives... La contradiction que nous trouvons entre la réalité du monde et son inachèvement, c'est la contradiction entre l'ubiquité de la conscience et son engagement dans un champ de présence (...). Cette ambiguïté n'est pas une imperfection de la conscience ou de l'existence, elle en est la définition (...). La conscience qui passe pour le lieu de la clarté est, au contraire, le lieu même de l'équivoque.»

Tels sont les problèmes que la phénoménologie découvre à la base même de notre situation d'hommes dans le monde. Elle propose, non seulement au philosophe et au psychologue, mais à l'artiste, des affirmations qui ne peuvent manquer d'être stimulantes pour son activité créatrice : « Il est donc essentiel à la chose et au monde de se présenter comme ouverts (...), de nous promettre toujours autre chose à voir. »

visite avec les classes

La démarche de Céleste Boursier-Mougenot s'inscrit particulièrement bien dans certaines thématiques relatives à l'enseignement d'histoire des arts.

La visite de cette exposition constitue, par ailleurs, une bonne occasion de mettre en exergue l'incontournable matérialité des œuvres et l'importance des partis-pris muséographiques. La rencontre sensible entre élèves et objets artistiques s'impose : il paraît bien inopportun de se limiter à leur soumettre des reproductions, sous forme d'images fixes ou animées, en classe. La prégnance de l'environnement, la mesure de l'échelle – entre autres – feraient défaut.

Il revient aux professeurs, lors de leur préparation au musée, de se poser les questions suivantes :

- Quand un objet banal devient-il un objet artistique ?
- Quel sens cela revêt-il pour des élèves ?
- Quels liens avec les programmes ?
- Avec quel(s) collègue(s) envisager ce contact direct ?
- Comment mettre les élèves au travail au sein de l'exposition ?

Et c'est bien ce dernier point qui doit faire l'objet de toute l'attention des collègues. Ici, même s'ils le souhaitaient, il leur serait bien difficile de jouer les « conférenciers », l'environnement sonore ne pouvant que couvrir toute voix porteuse de « bonne parole ».

Si l'usage d'un questionnaire peut s'avérer utile, d'autres perspectives s'offrent aux jeunes visiteurs :

- retrouver, grâce aux cartels, les informations exactes concernant une œuvre,
- réaliser un reportage photographique, sonore, vidéographique
- faire des croquis, des relevés : tenter, notamment, de réaliser une notation pour les déplacements et les « rencontres » des pianos de *offroad*.

De retour en classe, l'exploitation de ces documents (croquis, photos, films et enregistrements sonores) pourrait faire l'objet d'une mise en forme : reportage réaliste ou fictionnel (on pense ici à quelque chose qui s'inspirerait de la démarche de Pierrick Sorin dans *Nantes, projets d'artistes*). On peut également envisager de nouvelles productions audiovisuelles « perturbantes » en jouant de l'outil informatique avec des logiciels de retouche d'image, de montage de film ou éditeur audio…

mots-clés

pour une approche pédagogique :

Les termes suivants constituent des entrées potentielles pour élaborer des séances de pratique avec les élèves, en préambule ou en prolongement de la visite

	Son	Son et visuel	Visuel
Dénotation Ce que je vois, ce que j'entends (description, identification	Bourdonnement Bruit Bruit blanc Durée Fréquences *Glissando* Grondement Mélodie Nappe Oscillation Pulsations Silence Son Timbre	Concret Continu/Discontinu Couleur Détail (extrait) Flux Forme Hauteur Instruments Intensité Interférences Intervalles Lisse Localisation Matériaux Mesure Ondes Propagation Rapidité/Lenteur Saturation Sensation Signaux Texture Unisson Vibrations	Axe Courbe Dur Image Luminosité Mou Objets Obscurité Positionnement Rectiligne Reflet
	Manipulations	**Procédures**	**Domaines**
Procédés	Accélérer / Ralentir Amplifier Animer Avancer / Reculer Balayer Brouiller Capter (scanner) Coder Combiner Déplacer Dérégler Détourner Diffuser	Aléatoire Boucle Champ magnétique Composer Expérimentation Feedback (larsen) Métaphore Montage Organiser Partition Saturation Spatialisation Télescopage	Acoustique Electronique Informatique Numérique

	Distordre Etirer Extraire Filtrer Morceler Solariser Traiter Transférer		
Connotation Ce que je perçois, ressens ou comprends (Interprétation)	Effets	Affects	Ambiances
	Confortable, Inconfortable Dynamique/Statique Energique Extraordinaire Incongru, Bizarre, Etrange Lourd/Léger Menaçant Merveilleux Rassurant Trompeur Turbulent	Agressé Amusé Apaisé Crispé Inquiet Tendu	Absurdité Cauchemar Douceur Equilibre Humour Rêve Surnaturel, Magie
Notions Savoirs savants Problématiques	Notions	Questions plus spécifiques	Mises en tension
	Couleur Espace Corps Temps Forme Matière Lumière	Objet Image Ecoute Perception Immersion Expérience Point de vue Participation Paysage Narration Fiction Imaginaire	Matériel/Immatériel Naturel/Artificiel Rationnel/Irrationnel Visible/Invisible Homogène/Hétérogène

rendez-vous incontournables

mixtape – Céleste Boursier-Mougenot

le 19 Avril 2014
Auditorium des Abattoirs
de 16h30 à 21h30

Pour fêter et prolonger son exposition aux Abattoirs, l'artiste a été invité à penser une journée complète au Musée avec pour seule contrainte de concevoir une programmation en plusieurs actes et sous différents formats.

Les spectateurs pourront ainsi découvrir *The Ballad of Genesis and Lady Jaye* (2011), documentaire de la réalisatrice Marie Losier consacrée au musicien Genesis P-Orridge, assister à une micro-conférence du délirant collectif Grand Magasin et profiter d'une performance, à base de guitares modifiées, de Schneider TM (alias Dirk Dresselhaus).

projection - l'imaginaire scientifique des surréalistes

le 24 Avril 2014
Auditorium des Abattoirs
jeudis des Abattoirs - à 19h - Entrée libre

A travers divers documentaires scientifiques et films d'avant-garde, dont certains très rares, cette séance explore l'imaginaire scientifique des surréalistes, qui avait tout à voir avec le cinéma, cet "ouvroir" potentiel du monde invisible.

"Beau comme la rencontre fortuite d'une balle de revolver et d'une bulle de savon sur un écran noir".

Germinations accélérées, photographie microscopique, sondage des abysses et monstres marins, opérations chirurgicales fantaisistes, jeux de logique absurde et physique amusante…

En partenariat avec la Cinémathèque de Toulouse à l'occasion de la programmation « Le cinéma des surréalistes », dans le cadre des 50 ans de la Cinémathèque de Toulouse.

éléments biographiques

Céleste Boursier-Mougenot

Né en 1961 à Nice. Vit et travaille à Sète, France.

Présentés depuis près de vingt ans exclusivement dans les lieux d'art contemporain, les travaux de Céleste Boursier-Mougenot, sont à considérer avant tout comme ceux d'un musicien. Après avoir été, de 1985 à 1994, le compositeur de la compagnie "Side One Posthume Théâtre" de l'auteur et metteur en scène Pascal Rambert, il entreprend de donner une forme autonome à sa musique en réalisant des installations.

2010 : Nominé du Prix Marcel Duchamp
2009 : Lauréat du Prix Les David pour l'Art Contemporain
1985/94 : Compositeur de la compagnie "Side one Posthume Théâtre" de l'auteur et metteur en scène Pascal Rambert

Dernières expositions personnelles

2014
Céleste Boursier-Mougenot, perturbations, Les Abattoirs, Toulouse (31 janvier – 4 mai)
Céleste Boursier-Mougenot, Aubette 1928, Strasbourg (21 juin – 14 septembre)

2013
Céleste Boursier-Mougenot, présences, galerie Mario Mazzoli, Berlin, Allemagne (7 septembre – fin novembre)
Céleste Boursier-Mougenot, clinamen, National Gallery Victoria, Melbourne, Australie

2012
Céleste Boursier-Mougenot, Umass Amherst Fine Arts Center, MA, USA
Portraits, cur. Antoine Guerrero, dans le cadre du festival *Crossing the Line* 2012, French Institute Alliance Française, New York, USA
Galerie Xippas, Paris
videodrones, collège des Bernardins, Paris

2011
from here to ear (v. 15), Hangar Bicocca, Milan, Italie
fisheyedrones, Le Lavoir, Mougins
index (v. 5), Le Dojo, Nice, France
untitled, galerie sintitulo, Mougins, France
from here to ear (v. 14), Iconoscope, Montpellier, France
untitled (Series #3) + index (v.4) for two pianos, EMPAC, Troy, NY, USA

2010
from here to ear, STUK Studio, Louvain, Belgique
transcom1, La Maison Rouge, Fondation Antoine de Galbert, Paris, France
Céleste Boursier-Mougenot, Barbican artgallery, The Curve, Londres, Grande-Bretagne
harmonichaos, Galerie Paula Cooper, New York, USA

bibliographie

l'artiste :

- Catalogue à paraître au printemps 2014
- *Céleste Boursier-Mougenot, Etats seconds*, Textes et entretiens de Samuel Bianchini, Céleste Boursier-Mougenot, Christophe Kihm, François Quintin et Peter Szendy, édition bilingue (français / anglais), 208 pages (ill. coul. et n&b), 2008

  Premier ouvrage monographique consacré à Céleste Boursier-Mougenot, cette publication, conçue par l'artiste / musicien français, adapte au format livre l'idée de dispositif qui caractérise son travail : il induit une situation spécifique, une relation particulière au travail de l'artiste et toutes les formes d'approches que cette relation suppose du point de vue du lecteur. Il est un matériau autant qu'un média. À l'instar de l'ensemble des matériaux ou moyens employés par Céleste Boursier-Mougenot dans ses réalisations, des mots, de la parole ou du texte trouvent leur place en tant que composants dans le processus du livre, et alimentent la démarche de l'artiste.

  Avec l'œuvre intitulée *index*, présentée pour la première fois au Frac Champagne-Ardenne à l'été 2006, le livre peut s'inscrire plus loin encore dans le processus de création. Céleste Boursier-Mougenot a conçu un programme informatique qui analyse l'activité scripturale et en extrait des éléments textuels pour produire une partition musicale. Cette partition est transmise à un piano de type Disklavier qui les joue en direct. Dans le livre *Etats seconds*, les textes sont interprétés musicalement par le dispositif d'index.

  Des extraits sonores en ligne sur le site de l'éditeur (http://www.analogues.fr/?p=1125) proposent un contexte musical à la lecture de ce livre, et constituent un système d'équivalences singulières entre le langage écrit et la musique.

- Lucille Uhlrich, « Céleste Boursier-Mougenot, Partitions du vivant », in *Mouvement*, n° 62, janvier-mars 2012

la perception :

Aristote, *La Métaphysique*, trad. J. Tricot, Paris, 1953

J-P. Dumont, *Le Scepticisme et le phénomène*, Vrin, Paris, 1972, 2e éd. augm. 1985

M. Flückiger & K. Klaue (dir.), *La Perception de l'environnement*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1991

R. Francès, *La Perception*, coll. Que sais-je ?, P.U.F., 7e éd., 1988

G. W. F. Hegel, *Phénoménologie de l'Esprit* (*Phänomenologie des Geistes*, 1807), trad. J. Hyppolite, 2 vol., Paris, 1939-1941

E. Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie* (*Ideen zur einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913), trad. P. Ricœur, Paris, 1950

E. Kant, *Critique de la raison pure* (*Kritik der reinen Vernunft*, 1re éd., 1781, 2e éd. remaniée, 1787), trad. A. Trémesaygues & B. Pacaud, rééd. Paris, 1965

M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, 1945

le champ artistique :

J.-Y. Bosseur, *L'œuvre ouverte - D'un art à l'autre,* Minerve, 2013

J.-Y. Bosseur, *Musique et arts plastiques*. *Interactions au XXe siècle*, Minerve, 2006

J.-Y. Bras, *Les courants musicaux du XXe*, Ed. Papillon, 2003

J. Cage, *Silence*, Denoël, 1970

A. Cauquelin, *L'Art contemporain*, P.U.F., Paris, 1992

J. Delahaye (dir.), *REGARDS pour approcher un enseignement de l'histoire des arts,* Editions van de Velde, 2013

G. Deleuze, F. Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980

M. Duchamp, *Duchamp du signe : écrits*, éd. M. Sanouillet et E. Peterson, Flammarion, Paris, 1994

T. De Duve, *Essais datés I (1974-1986)*, La Différence, Paris, 1987

U. Eco, *L'œuvre ouverte*, Collection «Points», Éditions du Seuil, Paris 1965

R.- L. Goldberg, *Performances*, Thames and Hudson, New York, 1979

M. Kagel, « Le théâtre instrumental », in *La Musique et ses problèmes contemporains*, *Cahiers Renaud-Barrault*, Paris, 1963

J.-J. Lebel, *Le Happening*, Denoël, Paris, 1966

J.-F. Lyotard, *La Condition post-moderne*, Minuit, Paris, 1979

F. De Méredieu, *Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne*, Bordas, Paris, 1994

C. Millet, *L'Art contemporain*, Flammarion, Paris, 1997

M.-C. Mussat, *Trajectoires de la musique au XXe,* Ed. Klindesiek Etudes, 2002

Michael Nyman, *Experimental Music - Cage et au-delà,* Ed. Allia, 2005

C. Pontbriand (dir.), *Performances : text(e)s et documents*, Actes du colloque de Montréal sur performance et postmodernité, éd. de la revue *Parachute*, Montréal, 1981

F. Popper, *Art, action et participation*, Klincksieck, Paris, 1980

P. Schaeffer, « Le Langage des choses », in *De la Musique concrète à la musique même, Revue musicale*, pp. 303-305, Paris, Richard Masse, 1977

Makis Solomos, *De la musique au son,* Ed.PUR, 2013